

A OUTRA FACE:

A MÁSCARA E A (TRANS) FORMAÇÃO DO ATUANTE

Ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro



Felisberto Sabino da Costa

Foto da Capa:

Felisberto Sabino da Costa – Arquivo pessoal

Fotos dispostas no livro sem indicação da fonte:

Felisberto Sabino da Costa – Arquivo pessoal

Diagramação:

Daniel Sousa

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

C837o

Costa, Felisberto Sabino da

A outra face: a máscara e a (trans)formação do atuante [recurso eletrônico] :
ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro /
Felisberto Sabino da Costa. – São Paulo : ECA/USP, 2021.

PDF (186 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-56-2

DOI 10.11606/9786588640562

1. Teatro – Representação. 2. Máscaras. 3. Teatro – Estudo e ensino.
4. Ensino superior. 5. Atores – Formação profissional. I. Título.

CDD 21.ed. – 792.028

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada. Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no A Outra Face Ligeiros olhares sobre práticas com a máscara em escolas universitárias e dois grupos de teatro. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Felisberto Sabino da Costa que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

A OUTRA FACE:

A MÁSCARA E A (TRANS) FORMAÇÃO DO ATUANTE

Ligeiros olhares sobre práticas em escolas
universitárias e dois grupos de teatro

Felisberto Sabino da Costa

SUMÁRIO

Instruções para navegação _____	5
Breves apontamentos vistos da cabeceira _____	7

A Viagem Pedagógica

I - A máscara e as vertentes da aprendizagem_____	15
II – Corpo-máscara: caminhos por onde fluem ações_____	38
III – A máscara neutra _____	119
IV – Máscara Expressiva – Aquilo que estoura no corpo-face_____	139
V – Máscara e Textura – Dramaturgias e/ou moveres_____	135
VI - <i>Fora do Sério</i> e <i>Moitará</i> – Espaços de experimentação com a máscara_____	153
Bibliografia _____	172

Instruções para a Navegação

O intuito de levar a cabo uma reflexão sobre a pedagogia da máscara em escolas de teatro brasileiras está ligado ao desejo de dar continuidade ao tema desenvolvido no meu projeto de ingresso na ECA/USP, inicialmente, como professor na disciplina Teatro de Animação, ocupando posteriormente a de Dramaturgia. A experiência motivou-me a investigar, de forma mais extensiva, o trabalho do ator e da atriz, tomando-se a concepção de máscara como ponto de convergência de diversos princípios, estendendo-se à dramaturgia, na qual as múltiplas conexões daí resultantes favorecem a porosidade das fronteiras entre esses campos. Esse texto se inspira num exercício de máscara neutra e, tal como o percurso de um rio, começa na cabeceira, de onde vai descendo, perfazendo sinuosidades pelo caminho, até vislumbrar o mar. Esse exercício talvez possa soar poético, porém, ganha corpo na poética de alguns processos pedagógicos.

Como prática teatral ou constituinte das diversas simbologias, a máscara revela um campo profícuo para a investigação. Utilizada sob múltiplos aspectos no transcurso da nossa civilização, ela possibilita o contato com o lado primitivo do homem – a sua porção límbica e animal – e encarna conceitos, ideias ou arquétipos. No século XX, além da renovação concernente à linguagem cênica, a máscara passa a ser explorada como instrumento para a formação do ator e da atriz. No contato com a máscara, cabe ao atuante promover a ação (o movimento) que revelará a vida que se constrói por intermédio de ações específicas, constituindo-se numa via dupla:

Há um processo dialético que se estabelece entre o portador e a máscara; aquele empresta seu sopro (respiração) para animar a carcaça da máscara; esta, por sua vez anima (dá alma, dá vida) ao portador, que passa a ser dotado, provisoriamente, de uma energia superior à sua, em estado não mascarado. (FELICIO, 1989:03)

Na dobra entre o portador e a máscara, o atuante relaciona-se com o mundo a partir da perspectiva de um outro ser. A dialética redimensiona os seus sentidos, alterando a sua percepção espaço-temporal. Sob a máscara, o atuante opera na fronteira entre o perigo e o aconchego, o ser e não ser. Recorrendo a uma imagem, dir-se-ia a experiência da travessia numa corda esticada, em que o ator organiza o seu corpo-outro, para relacionar-se com e nesse entremeio. A máscara leva-o a constituir um corpo não cotidiano, que dialoga com o objeto, e este, quando *sabidamente animado com o uso de uma tensão apropriada da coluna vertebral e com tremores delicados e com inclinações que exploram o jogo de luz e sombra, esse objeto, que parece morto, adquire uma vida miraculosa* (BARBA, 1995:118). Descortina-se, desse modo, um campo vasto de experimentação, que a máscara situa para além da animação. Além da relevância no âmbito da formação teatral, a máscara constitui um instrumento valioso numa gama expressiva de manifestações artístico-culturais. Neste sentido, elaboro uma síntese da sua

abrangência para avaliarmos a amplitude de que se pode valer uma pedagogia, a qual tem como finalidade a experiência artística. A pesquisa não tem não como objetivo a descoberta de leis ou princípios relativos ao trabalho com a máscara, mas apontar e analisar procedimentos comuns.

O trabalho que ora apresento foi elaborado na primeira década do ano 2000, desde então, não mais retornei a ele. Agora que faço esse retorno, refazer apenas uma ou outra modificação que não fazia mais sentido restar ali. Dessa forma, o trabalho se mostra como recorte de um tempo, uma fotografia que aborda processos com a máscara num determinado intervalo de tempo, configurando-se como registro que, imerso num processo histórico, não pretende dar conta de tudo. Sob essa perspectiva, a viagem empreendida nessa leitura necessita da sinalização de alguns procedimentos. O intuito do trabalho é abordar a pedagogia da máscara levada a cabo por alguns artistas-professores, em algumas escolas de teatro brasileiras, centrada no artefato colocado na face do ator ou da atriz, distanciando-se de uma perspectiva expandida, tal como, por exemplo, o mascaramento. A ideia não é verticalizar um determinado tema, mas fazer um sobrevoos nas práticas apontando alguns processos. Vislumbrei, nessa obra, elaborar uma espécie de léxico do trabalho com a máscara, porém, não no formato de verbetes isolados, mas entrelaçados numa narrativa que alinhava ligeiramente cada tema tocado. Nesse sentido, não espere uma imersão na profundidade de um rio-máscara, antes, um navegar pela superfície das águas, que reverbera no casco (ou na pele) a tensão da profundidade. Pensei em sinalizar questões que pudessem ser verticalizadas por quem assim o desejar. Ao trazer essas indicações para o voo, não busco uma justificativa, dado que foi uma escolha permanecer na pele e não atingir o osso.

Por fim, quando falo em máscara teatral, é nesse território que me desloco, outras possibilidades que a máscara (a) apresenta talvez, em uma ou outra passagem, esteja sinalizada, mas apenas isso. Enfim, trata-se de uma ação suave, como água que escorre na pele.

Breves apontamentos vistos da cabeceira

Há milênios, a máscara está presente nas manifestações humanas, seja como elemento mágico-religioso, seja como objeto artístico, servindo como disfarce e simulação, (trans) formando o indivíduo que a utiliza. Nas sociedades ditas primitivas, era utilizada em cerimônias ritualísticas, convertendo-se num meio propiciatório à sensibilização dos deuses ou à aquisição de poderes mágicos, uma vez que, em contato com o artefato, o mascarado entusiasmava-se e operava transformações em si e no ambiente, ar invocar o deus dentro de si. Como objeto sagrado, buscando associações com o sobrenatural, a máscara decodificava os fenômenos naturais, fazendo de seu portador o veículo para a revelação das forças cósmicas ante os olhos da comunidade, conjugando duas realidades distintas: o mundo natural e o supranatural.

É no movimento de propor um “além de si própria” que a máscara possibilita uma relação com a teatralidade. Nesses moveres, embora não mais submetida à mesma intenção primeva, carrega em si – como objeto sagrado – a magia da (trans) formação. No trabalho do atuante, convivem duas realidades diversas que coabitam um mesmo suporte físico: o corpo/ser do ator e o corpo/ser da criação artística. Em outras palavras: a máscara social do ator¹ e a máscara do personagem (enunciando pelo corpo-mente do atuante). O matiz dessa criação artística constitui uma segunda natureza elaborada pelo ator, um universo que pode ser construído a partir do jogo com a máscara, dinâmica em que são fundamentais a espontaneidade e a criatividade do indivíduo.

Relacionada aos festejos populares, à tradição religiosa e à mitologia, a máscara está presente no culto dionisíaco do qual resultaram a tragédia e a comédia, representadas por homens que atuavam em múltiplos papéis. Enquanto Téspis utiliza máscaras masculinas, feitas de linho, cortiça ou madeira, Frínico introduz o uso de máscaras femininas, animadas por um mesmo ator. Porém, em resposta à complexidade de suas tragédias, Ésquilo *foi o primeiro a empregar máscaras expressivamente pintadas*. (GASSNER, 1991:103). Configuradas em planos largos e solenes, *uma troca de máscara e figurino dava aos três locutores individuais a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça. Podiam ser um general, um mensageiro, uma deusa, rainha ou uma ninfa do oceano – e o eram graças à magia da máscara* (BERTHOLD, 2000:117). Nas farsas atelanas e na *Commedia dell'Arte*, a máscara vincula-se também à constituição do personagem.

¹ Máscara no sentido que Jung empresta ao termo persona. Originalmente, essa palavra significava a máscara utilizada pelo ator para indicar o papel que desempenhava. Jung nos diz que: “A persona é (...) um complexo funcional que passa a existir por razões de adaptação ou convivência pessoal”. E acrescenta: “Fundamentalmente, a persona nada tem de real: não passa de um acordo entre o indivíduo e a sociedade sobre aquilo que um homem deveria parecer. Ele adota um nome, ganha um título, desempenha uma função, é isto ou aquilo”. In: Darryl SHARP, *Léxico Junguiano*, p.118.

Quanto aos festejos populares, podemos encontrá-la associada às festas profanas, às orundas das tradições religiosas, às diversas formas de carnaval e às manifestações político-sociais nas grandes cidades. Há que se ressaltarem ainda as manifestações de cunho esportivo, como a corrida de São Silvestre, em que atletas-foliões pululam nas ruas com suas múltiplas caracterizações.

Em países hispano-americanos, a tradição das máscaras demoníacas está presente em folguedos como as *Diabladas*. No México, assemelhando-se às Cavalhadas de Pirenópolis (GO), tem-se a peleja de mouros e cristãos, na qual sobressaem personagens mascarados. No Brasil, as manifestações mascaradas estendem-se por todo o território, sucedendo-se em várias categorias: as carnavalescas, as de natureza folclórica e etnológica, as espetaculares ou as industrializadas em grande escala para fins diversos. Embora em algumas dessas manifestações o ocultamento sugira a ultrapassagem de um estado subjetivo, ele não se configura o mesmo para todas elas. Com a máscara de carnaval, o folião quer evadir-se, por um breve momento, da banalidade do cotidiano, brincando de outra identidade, porém, em outros contextos, a máscara pode configurar-se como disfarce, proteção, esconderijo, entre outros.

No *Kathakali*, peça-conto indiana baseada no jogo fisionômico e na linguagem gestual, a caracterização do *chakiar* (ator-dançarino) configura-se como uma máscara orgânica, elaboração resultante de um árduo treinamento das musculaturas faciais que compõem os nove sentimentos fundamentais – *Navrasa*. No Teatro Nô, as máscaras traduzem um estado interior do personagem, e geralmente têm o formato menor que o do rosto do ator, mantendo uma distância em relação a este, não o ocultando totalmente. O ator coloca a máscara diante do espelho e contempla-se longamente. Normalmente é o *shitê* (“aquele que age”), protagonista num estado-limite, que utiliza máscaras. Sob essa perspectiva, *a máscara representa, pela expressão que lhe é dada, o sentimento de certo tipo de personagem* (GIROUX, 1991:115). Nesse sentido, a *ko-omote* representa *a graça de uma jovem menina*. Nas acepções de máscaras rígidas, de maquiagens que se configuram como máscaras orgânicas e de bonecos-máscara, estão presentes ainda no Kabuki, no Teatro de Bali (Indonésia) e na Ópera de Pequim. A gestualidade-máscara do Topeng, que etimologicamente significa “algo que se arrebeta sobre o rosto”, está na base da concepção artaudiana do teatro da crueldade, e a sua estrutura comporta três categorias de personagens: heróis, monstros e palhaços. Embora haja variação no espaço-tempo, os personagens-tipo conservam sua caracterização, como acontece também na *commedia dell’arte*, na qual varia somente a composição dos *canovacci*.

Concentrando-se nas duas últimas categorias expostas acima, observamos que a máscara orgânica² funciona como uma segunda pele/máscara do indivíduo, vertente em que estão inscritos as *drag-queens*, determinados palhaços, atores de cinema e de teatro entre outros. Quanto ao boneco-máscara, o artista apresenta-se geralmente com a totalidade do corpo

² Quando analisa a caracterização facial do ator em determinados espetáculos do Berliner Ensemble, Ivernel utiliza o neologismo “masquillage” para designar a amplitude como é entendida a correlação máscara-maquiagem no trabalho do grupo. Phillippe IVERNEL, “De Brecht a Brecht – Metamorphose du Masque, Masques de la Metamorphose”. In: Odette ASLAN, *Le Masque - Du Rite au Théâtre*, p. 160.

encoberto pela vestimenta do boneco. Essas possibilidades são experimentadas tanto no teatro de raízes folclóricas quanto nas manifestações e apresentações teatrais das grandes cidades. Beltrame, em sua pesquisa sobre o Boi-de-Mamão, observa que

[U]ma das formas de expressão dramática popular se identifica, enquanto técnica de confecção de materiais de cena, com o que se denomina de boneco-máscara, considerando que os personagens tais como o Boi, Cabra, Urubu, Urso, Maricota, Bernúncia, são assim confeccionados. (BELTRAME, 1995:160)

Além das manifestações ritualísticas indígenas, no Brasil, a sua abrangência inclui os rituais afro-brasileiros como, por exemplo, a Umbanda e o Candomblé. Neste último, a entidade Exu caracteriza-se como uma divindade *trickster*³, munida de um porrete e associada ao Diabo dos ritos católicos, caracterização que também remete ao Arlequim da *Commedia dell'arte*. No Candomblé, os dançarinos trajando figurinos específicos, trazem à mão os objetos particulares de cada orixá, expressando-se em evoluções que reproduzem simbolicamente passagens de sua vida. O filé cobre a face daquele que incorpora o orixá, para que a sua beleza não seja vista no rosto do “cavalo”⁴. Essas demonstrações mascaradas são fundamentais para a compreensão da cultura gestual do povo brasileiro, quando analisadas na dinâmica da vida social de que elas são expressões.

As formas teatrais contemporâneas tendem a diluir a distinção entre os gêneros, e a máscara não se cola mais somente ao rosto do ator, mas pode tornar-se a embalagem ou o invólucro que cobre todo o seu corpo e, até mesmo, estender-se para o espaço citadino como as máscaras urbanas de Donato Sartori, por ele denominadas *performances de encantamento*. Sartori busca a participação do público mediante a utilização de uma fibra acrílica especial, cuja extensibilidade permite à pessoa envolver-se a si e ao ambiente pelo entretecer da fibra, resultando na interação espaço urbano, público e artistas.

Invocando espaços do campo e da cidade, e contaminada pela efusão do *happening* e de uma operação não dramática, a dramaturgia do Bread and Puppet fundamenta-se em procedimentos épicos, muitos dos quais provenientes do universo brechtiano, nos quais a máscara comparece como dispositivo que rompe a mirada normativa:

[O Bread and Puppet foi] a companhia de vanguarda que levou mais longe a reflexão sobre a máscara no espaço da sociedade americana, tornando a máscara um instrumento crítico não somente desta sociedade, especificamente, bem como de todas aquelas sociedades que tentavam esmagar e mutilar o homem; ao mesmo tempo a máscara tornou-se o instrumento de expressão de sua visão de mundo e de sua concepção da função e da natureza do ato teatral (FELÍCIO, 1989:300).

³ Henderson, ao estudar a evolução do herói, vale-se da mitologia dos Winnerbagos, povo indígena norte-americano. A sua evolução compõe-se de quatro fases. “O ciclo trickster corresponde ao primeiro período, o mais primitivo. Trickster é um personagem dominado por seus apetites, tem a mentalidade de uma criança, sem outro propósito senão o de satisfazer suas necessidades mais elementares”. Joseph L. HENDERSON, “Os mitos antigos e o homem moderno”. In: JUNG, C.G. (org.). **O Homem e seus símbolos**, p. 112.

⁴ Cavalo ou aparelho é como se denomina a pessoa incorporada pelo orixá. Há também o termo médium.

Alinhando-se a essa prática artístico-pedagógica, outros grupos valem-se da máscara como instrumento político. O *Teatro Campesino*, dirigido por Luís Valdez, é composto por descendentes de mexicanos radicados nos EUA. A formulação do seu teatro político tem como base as culturas Asteca e Maia, aliadas à contaminação de tradições populares mexicanas – notadamente dos *Corridos* – e do teatro religioso espanhol. Tal como o *San Francisco Mime Troupe*, serve-se também da *Commedia dell'arte*, porém este último se distancia da ação política como instrumento de afirmação de uma minoria.

Nas duas últimas décadas do século XX, a máscara (ou o seu conceito) perpassa, cada vez mais, não somente o campo específico do teatro, mas diversas manifestações artísticas, interagindo na *performance* e nas artes visuais. As novas tecnologias trazem à cena outras possibilidades de utilização da máscara, sem, contudo, desvincular-se das propostas tradicionais.

É na tradição asiática (Indonésia) que Julie Taymor busca – como diversos outros artistas fizeram – elementos para desenvolver sua pesquisa sobre a linguagem cênica, e funda o teatro Loh (1979). Artista multimídia, que passara por experiências com o *Bread and Puppet* e Jacques Lecoq, Taymor congrega em si diversas funções, atuando como diretora (cinema, teatro e ópera), escritora, coreógrafa, além de ser a responsável pela concepção das máscaras e objetos para os seus espetáculos.

Relacionada ao corpo-máscara do ator-bailarino, ao figurino e à maquiagem- máscaras, o *Momix* aglutina diversas linguagens em que a luz é um dos seus fundamentos. Quanto ao objeto apostado à face da atuante, em *M, uma peça mediana*, a coreógrafa Maria Clara Villa-Lobos emprega máscaras carnavalescas e dotadas de um sorriso cristalizado, que remetem a personagens de histórias em quadrinhos. Na cena em que a mulher é tratada como um objeto pelos dois homens, a autora observa: *as máscaras escondem a realidade e mostram o superficial. Fazemos coisas às vezes extremas com o corpo, mas, como sempre, sorrimos. Estamos gostando ou não? Somos manipulados ou não?* (2005: E1). Dessa forma, a máscara de plástico encobre essa dimensão, mas, ao mesmo tempo, convida o espectador a desvelar o rosto-corpo por trás da máscara.

À mescla atores e imagens virtuais, Cláudio Pinhaenz denomina Teatro Eletrônico. Matemático-pesquisador do MIT (Massachusetts Institute of Technology), que cursara teatro e dança, Pinhaenz elabora imagens que compõem personagens virtuais – principalmente aqueles que um ator não pode fazer no palco –, que interagem com atores de carne e osso. *Hyper Masks* são máscaras projetadas no rosto dos atores que utilizam um capuz branco como tela. Há um receptor infravermelho instalado no rosto do artista para que a projeção se adapte aos movimentos da sua cabeça. O dispositivo possibilita ainda que a projeção das imagens labiais esteja em sincronia com a da voz do ator em tempo real.

É a partir dos anos 1980 que o trabalho com a máscara no tocante à formação do ator e da atriz ganha impulso nas escolas de teatro brasileiras. Simultaneamente, a linguagem da máscara é incorporada por grupos como *Fora do Sério* (SP), *Barracão* (SP); *Oi Nós Aqui Traveiz* (RS); *Moitará* (RJ); *Stravaganza* (RS) e *Está na Rua* (RJ), compondo uma vertente que faz uso de suas

diversas formas, sejam como elementos constitutivos do espetáculo sejam como treinamento do intérprete.

Considerando como diretriz a máscara viva contemporânea brasileira, poder-se-iam elencar ao menos três segmentos possíveis de investigação: ritos religiosos, celebrações populares e manifestações teatrais. Esta pesquisa insere-se neste último recorte, no qual se investiga a importância do jogo da máscara na formação do ator, ressaltando-se princípios fundamentais, evidenciando como se trabalha a máscara no Brasil e quais são os referenciais teórico-práticos dos professores e artistas, em quais pontos essas práticas se aproximam e em quais se distanciam. O recorte contempla as escolas de teatro de nível universitário que têm o trabalho com a máscara como conteúdo disciplinar, contemplando ainda duas escolas técnicas e dois grupos teatrais cujos integrantes não só utilizam a máscara em seus espetáculos, como também ministram cursos em seus ateliês.

Como já dito, o trabalho com a máscara traz em si a dinâmica da (trans) formação operada tanto interior quanto exteriormente. Ao discorrer sobre a improvisação, Saint-Denis observa que *o ator deve desenvolver uma espécie de dupla concentração; ele deve estar completamente imerso naquilo que está fazendo, e, ao mesmo tempo, controlar o modo de fazê-lo (...) como descobrir o ponto de encontro entre o interno e o externo é um dos segredos essenciais da atuação.* (1982:175). Essa é também a tarefa deste pesquisador, encontrar essa justa medida.

O processo de análise aqui desenvolvido privilegia teorias que têm como referendo a prática. No caso específico da máscara, valho-me das pesquisas desenvolvidas por Jacques Copeau; Jacques Lecoq e Michel Saint-Denis. Como subsídio, utilizo trabalhos de pesquisadores americanos e ingleses que desenvolvem suas filosofias de treinamento dos atores a partir dos nomes citados.

Na pedagogia proposta por Lecoq, trilha-se o seguinte caminho: máscara neutra, máscara larvária, máscara expressiva e meia-máscara. As máscaras larvárias são confeccionadas como formas simplificadas da figura humana, ao passo que as expressivas possuem feições mais elaboradas e as meias-máscaras cobrem somente uma porção do rosto. Enquanto nas três primeiras não se utiliza a fala, a última é também conhecida como máscara *falante*. Posteriormente, essa exploração é ampliada para outros campos, tais como a *Commedia dell'arte*, a tragédia, o bufão ou o *clown*. Lecoq utiliza a máscara neutra como ponto basilar e parte do princípio de que tudo está em movimento, e de que isso pode ser observado nos animais, nos objetos e na matéria. Trabalhando esse conceito, compreende-se de forma orgânica o jogo entre o ator e a máscara. Já, Michel Saint-Denis principia seu método pela máscara expressiva, composta por duas categorias: as básicas e as de personagens. Para Saint-Denis, a máscara funciona como um suporte para determinado estilo de atuação, enquanto Lecoq aprofunda o estudo da máscara neutra, que não constitui um personagem e apóia-se no silêncio e no estado de calma, possibilitando a exploração de todas as expressões. Tanto Lecoq quanto Saint-Denis desenvolveram seus trabalhos a partir dos ensinamentos de Jacques Copeau, fundador do legendário *Vieux Colombier*, teatro-escola onde foi utilizada a *masque noble*, predecessora da máscara neutra como instrumento para a formação do ator.

Quanto aos pesquisadores e pesquisadoras brasileiros, a Profa. Ana Maria Amaral, que sistematiza o seu trabalho na Escola de Comunicações e Artes da USP, desenvolveu uma pesquisa enfocando a preparação do ator por meio dos elementos do teatro de animação (máscaras, bonecos e objetos), prática que remonta ao seu contato com o *Bread and Puppet*, no qual a máscara é uma disciplina de base. No campo do teatro em geral, conto, principalmente, com as reflexões de Eugênio Barba sobre o ofício do ator, não tanto quanto à aderência à antropologia teatral, mas ao que dela podemos inferir possibilidades-máscara. Este trabalho não busca a especificidade de um determinado estilo mascarado, como, por exemplo, a *Commedia dell'arte* ou o *clown*, mas busca acercar-se de conceitos em que a utilização da máscara possa ser aplicada, independente da manifestação artística em particular.

Foram selecionadas escolas de teatro superiores, nas quais são oferecidas disciplinas com conteúdos sobre a máscara nos seus currículos, as que detêm um trabalho destacado na área, tanto pelo seu pioneirismo quanto pela pesquisa e atuação na área: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade de Campinas (Unicamp), Universidade do Rio de Janeiro (Unirio); Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade de São Paulo (USP). Visando ao enriquecimento da pesquisa, foram incorporados o TU, curso técnico de formação de atores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); a Escola Livre de Teatro de Santo André - SP e os grupos de teatro *Fora do Sério* (Ribeirão Preto) e *Moitará* (RJ). Este recorte não esgota o universo da máscara no Brasil, apenas delimita um campo cujas margens⁵ o complementam e suplementam, uma vez que constituem a reserva que permitirá uma posterior ampliação desta pesquisa.

A abordagem está fundamentada na interpretação dos dados colhidos nas entrevistas, no acompanhamento de aulas (quando possível) e na pesquisa bibliográfica, tomando-se como base as teorias desenvolvidas pelos pesquisadores acima relacionados. A pesquisa contempla o binômio teoria e prática, no qual um pólo ilumina o outro, ampliando as possibilidades de compreensão do fenômeno. Quando me refiro ao corpo como corpo-mente é justamente para enfocar as substâncias pensante e extensa de forma integrada, afastando-se do pensamento que estabelece a divisão entre ambas. Máscara e jogo adquirem suas significações conforme o contexto em que são empregados.

Ao subtrair o sistema de expressão concentrado no rosto, a máscara desvela o corpo como ferramenta da escrita gestual no espaço. O homem dançava para os deuses e, nessa dança, configurava uma narrativa por intermédio de gestos, movimentos, ritmos e silêncios. Esse dançarino (ou ator-mascarado) é o pai do dramaturgo, como observou Gordon Craig (CRAIG, 1963). Ele ainda acrescenta que *o novo dramaturgo criará com novos materiais e o ator torna-se*

⁵ O termo "margem" deve ser lido neste estudo como o contorno necessário para definir o corpo do trabalho. Assim, posso citar, entre outras instituições e profissionais que detêm conhecimento no trabalho com a máscara: a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM, de Brasília; Rubens Torres Filho, professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná - UFPR; Inês Marocco, ex-professora da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, e atualmente atuando no Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA); Ricardo Napoleão, que trabalha com preparação de atores, Isa Trigo, professora dos cursos de Design e Comunicação na Uneb, etc.

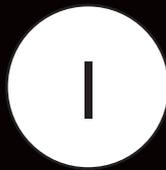
esse novo dramaturgo. É possível a conjugação dramaturgia-máscara-corpo, uma vez que a sua dramaturgia está intimamente ligada à imagem e ao movimento, pressupostos da atuação com a máscara: os moveres do corpo do ator e da atriz sob o signo de Proteu⁶.

⁶Na Odisseia, Proteu é um deus do mar, e transmutava-se nas formas que desejasse: animal, vegetal, fogo, água entre outras. Possuía o dom da profecia e utilizava esse poder também para fugir daqueles que lhe faziam perguntas.



A VIAGEM PEDAGÓGICA

*A máscara é a negação da coincidência estúpida consigo mesmo.
Alegre negação da identidade e do sentido único.*
Bakhtin



A MÁSCARA E AS
VERTENTES DA
APRENDIZAGEM

Em diversas sociedades, a máscara tem sido utilizada, ao longo do tempo, como elemento pedagógico e, em muitos casos, vista como instrumento da (ultra)passagem que propicia o conhecimento, a descoberta ou o início de um novo estágio na trajetória humana. Sob a égide de Ártemis, divindade das margens e da transição, o jovem grego-espartano experimentava, por intermédio de jogos rituais mascarados, diversos estados contrastantes, rompendo as zonas limítrofes pelo contato entre os polos antagônicos – *reserva feminina e ferocidade animal; pudor e obscenidade; degradação da velhice e vigor do guerreiro - explorando todos os aspectos da marginalidade, e os possíveis da alteridade, aprendendo a transgressão, a fim de sublinhar a regra, a qual, futuramente, deveria ater-se e seguir.* (FELÍCIO, 1989:15). Remetendo à constituição máscara e contra-máscara, o jovem grego vivenciava corporalmente o jogo antitético de estados emocionais que deveria controlar, acedendo à sociedade masculina, ao corpo hegemônico do patriarcado. Na região Ática, as meninas de cinco a dez anos, ao passarem pelo ritual de “imitar o urso”, domavam o animal selvagem dentro de si – metáfora do processo de domesticação a que eram submetidas as mulheres na sociedade grega de então.

Em diversas etnias da África Ocidental, relacionada a ritos agrários e iniciáticos, a funerais e às festividades como, por exemplo, o casamento, a máscara também se insere na perspectiva de aprendizagem. O casamento era normalmente realizado após o ritual de iniciação – um menino que se transforma num jovem solteiro. Na sociedade Bambara, o Komo designa o objeto propriamente dito, os adereços, o portador da máscara e a sua dança. Enviado para a floresta, o jovem passa por um processo físico e moral no qual, ao mesmo tempo em que põe à prova a sua maturidade, sua masculinidade, coloca-se em contato com o conhecimento do universo, por meio de um rito em que emprega palavras associadas ao objeto-máscara. O Komo constitui uma experiência mitológica, na qual se adquire um conhecimento profundo do cosmo – reportando-nos aos estudos de J. Campbell, podemos dizer que o jovem Bambara defronta-se com a existência de um plano invisível que ancora o visível; entre um e outro se espalha o território da alteridade. Geralmente, as máscaras africanas configuram-se em três tipos: as que são colocadas sobre a face, no topo da cabeça, ou máscaras-capacete, como as utilizadas pelas mulheres Mende, de Serra Leoa.

No século XX, além da pedagogia sistematizada nos currículos escolares, outros aspectos coexistem no processo de aprendizagem por intermédio da máscara. Encontramos ainda a relação mestre-discípulo, a atmosfera dos ateliês bem como, as modalidades desenvolvidas no seio de grupos teatrais em que a prática artística alia-se à pedagógica em diversas camadas. Tal é o caso do Teatro Campesino que utiliza a máscara como um instrumento que congrega a função pedagógica ao processo teatral. Inicialmente, considerada como instrumento de

sátira político-social, a máscara era o instrumento de (trans)formação do espectador ao qual o grupo se endereçava. A trajetória do *Bread and Puppet* pode ser vista também como um trabalho pedagógico em que a máscara, de influência expressionista, é utilizada como veículo de contestação e de conscientização. Ao tratarmos da máscara como processo pedagógico o que está em jogo são os moveres do corpo seja como exercício de controle, normatividade ou coerção seja como ações libertárias, possibilidades de aceder territórios de alteridade políticos e/ou estéticos.

O Século XX e a Ambiência Receptiva ao Trabalho com a Máscara

A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se, como mencionado, num território da alteridade e num poder de alteração, uma vez que ela (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro. No teatro, diferentemente de outras manifestações mascaradas, (in)vestir-se de uma máscara é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer. Para alguns como, por exemplo, Dario Fo, o rosto do ator por trás da máscara permanece impassível; para outros, verifica-se o processo contrário.

Seria um erro, pensar que, se um ator usa uma máscara, seu rosto é esquecido. De acordo com o hábito balinês, o rosto embaixo da máscara deve representar. Mais ainda, se se deseja que a máscara viva, o rosto deve assumir a mesma expressão que a máscara: o rosto deve rir ou chorar como a máscara. (BARBA, 1995:118)

Embora tenha sido utilizada há bastante tempo como experiência pedagógica, é somente nas primeiras décadas do século XX que a máscara se desenvolve como instrumento didático para a formação ou treinamento do ator e da atriz. Jacques Lecoq observa que, no fim do século XIX e no início do século seguinte, dá-se o fenômeno da redescoberta do corpo, marco de um novo olhar sobre a corporeidade no renascimento dos exercícios físicos, na ascensão do esporte, no advento da cronofotografia (precursora do cinema), na dança, entre outros. É também nesse período que as máscaras africanas são trazidas para a Europa por artistas, soldados, missionários e mercadores, integrando-se a uma ambiência receptiva ao trabalho com elas. Não apenas o treinamento com a máscara, mas treinamento (ou “training”⁷) em si é algo que se configura nesse período. Conforme atesta. Feral *a noção de treinamento do ator e, mais ainda, as práticas que essa noção encerra, na Europa e na América do Norte, recuam, no máximo, ao início do século XX.* (2003:50). É também no princípio desse século que o advento da teoria da relatividade destrói a rigidez da concepção newtoniana de espaço e de tempo, verificando que tanto um quanto outro são dependentes do movimento relativo entre observadores e não

⁷ Nos EUA, “training” é utilizado sem distinção, abarcando três finalidades diferentes do treinamento: a formação, a produção e o desenvolvimento da arte do ator. Segundo Feral, na Europa, a partir dos anos 1980, tem-se preferido a utilização do termo “training” a “treinamento”.

se constituem grandezas absolutas. A profunda transformação cultural, que também pode ser observada nas artes plásticas desse período, traz em seu bojo questões que envolvem a natureza do espaço relacionado à percepção sensorial da realidade. A pedagogia da máscara surge numa perspectiva eurocêntrica, posteriormente será redimensionada, ao buscar experiências que incorporem realidades de outros mundos. No transcorrer do século XIX, artistas europeus realizam investigações que contribuíram consideravelmente para a concepção da pedagogia da máscara plasmada no século seguinte.

As pesquisas do ator e cantor François Delsarte (1811-1871), centradas nos princípios do movimento, compreendiam, principalmente, os estudos da expressão dos sentimentos humanos por intermédio do corpo. Vale-se ainda da estatuária antiga – como fará pouco depois Isadora Duncan – e da anatomia humana. Delsarte nega a dicotomia corpo-mente, em que esse par conjugado relaciona-se conforme o princípio da correspondência e, ao afirmar que no teatro o gesto precede a palavra, remete-nos a procedimentos utilizados em exercícios com a máscara, nos quais movimento e fala são empregados consecutivamente. O trabalho sobre o ritmo e o movimento, empreendido por Emile Jacques Dalcroze (1865-1900), exerceu influência no teatro e na dança moderna, embasado na respiração, e buscando a conexão entre mente e o corpo, Dalcroze cria a ginástica rítmica, em que o fenômeno tempo converte-se em espaço. Jacques Copeau, entusiasmado pelas possibilidades corporais que essa ginástica suscita, incorpora-a ao treinamento do ator do *Vieux Colombier*.

Entre 1906 e 1926, Appia colabora com as pesquisas de Dalcroze, desenvolvendo os seus estudos sobre os espaços rítmicos. Há que ressaltar ainda a contribuição de Appia quanto às possibilidades expressivas da luz, utilizando-a como elemento significativo para a animação do espaço cênico. Essas pesquisas encontram eco no trabalho de Edward Gordon Craig (1872-1966), que propõe um espaço mutante, resultado da relação dinâmica entre a luz e os volumes. Distanciadas do teatro realista, essas propostas contribuem para a inserção da máscara na cena teatral, não se restringindo apenas à atuação.

As transformações do espaço cênico, verificadas no princípio do século XX, aproximam, cada vez mais, o ator do público, apontando para a dramaturgização do espaço que será plenamente desenvolvida a partir da segunda metade desse século. As chamadas vanguardas históricas lançam um olhar sobre o corpo no qual ele se apresenta fragmentado, ampliado, reduzido ou marionetizado, tornando-se objeto das mais diversas experimentações. Para o dadaísta, o efêmero não se configura apenas na atuação, mas estende-se à elaboração do objeto, constituído por recortes de cartolina pintados e apostos sobre o rosto, abrindo-se às sensações e descobertas daí decorrentes, em que a palavra é traduzida pelo movimento, a face substituída pela máscara, a figura humana pela escultura e a melodia pelo ritmo, princípios que trazem em si a noção de espaço elementar.

Categoria fundamental para Oskar Schlemmer, o espaço é reduzido ao essencial. Em seu laboratório de teatro na Bauhaus, o pintor e diretor trabalhava a partir da relação homem e tecnologia, buscando a ruptura dos limites entre os gêneros, e compondo uma dramaturgia da imagem. Os figurinos-máscaras ressaltavam a qualidade objetual dos bailarinos, convertendo-

os em atores-marionetes. Olhares que expandem o conceito de máscara para além do objeto inorgânico sobre a face, trazendo a possibilidade de se ativar um espaço-máscara, problematizar a relação sujeito e objeto e pensar a atuação a partir da marionete.

Ao que parece, a idéia da supermarionete (*Übermarionette*), propugnada por Gordon Craig, pretendia não retirar totalmente o ator da cena, porém, convertê-lo em mais um elemento daquela, requerendo um ator e uma atriz não personalistas e também não dominados pela extrema vaidade. Craig demonstrava sua insatisfação não apenas com o desempenho do ator naquele momento, mas com o próprio fazer teatral, caracterizado pelo realismo cenográfico, pela supremacia do texto em relação ao espetáculo e pelo trabalho atoral que, imerso em seus vícios de interpretação, fazia da atuação um território de emoções supérfluas e dificilmente controláveis. A concepção da supermarionete era uma resposta à necessidade teatral de retirar da cena tudo o que fosse aleatório e não repercutisse de forma orgânica e dinâmica no espaço, visto que, como observa, *tudo o que é acidental é contrário à arte* (CRAIG, s/d: 87) A marionete, um *modelo de homem em movimento*, ao mesmo tempo presente e manipulável, poderia servir de referência para auxiliar o ator a se libertar das limitações de uma interpretação demasiadamente afetada pelo seu ego e pela inépcia técnica. Símbolo da sua despersonalização, ao mesmo tempo em que busca o seu aprimoramento técnico, converte-o em um ator-máscara, ou seja, o conceito de máscara é estendido a todo o corpo. A cena deveria ser justa, no sentido de que todos os seus elementos se organizam fundamentados em liames essenciais.

Em sua escola, na cidade de Florença, Craig advoga a máscara e a marionete como disciplinas fundamentais para o ator de carne e osso. Um pouco antes, Kleist, em seu ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes* (1810), já colocava em discussão o sentido profundo da atuação. Estruturado em forma de diálogo, no qual o Senhor C detém o papel fundamental, Kleist toma a marionete como modelo de perfeição, uma vez que, a cada movimento efetuado, está no controle do seu centro de gravidade. O boneco é superior ao bailarino de carne e osso, porque nunca será afetado como este último (1997:21). A marionete, mais que máscara sobre a face, para Craig revela sua sacralidade, escorre do corpo para as mãos, as linhas são como tensores que ativam o corpo. Kleist, assim como Craig, chama a atenção para a necessidade de o ator ter o domínio do corpo a partir de um trabalho técnico. Observa-se ainda que ambos referem ao movimento como um princípio fundamental, e a beleza desse movimento, assim como de toda a obra, é resultado de uma construção deliberada. Esses princípios encontram-se também em Appia, quando propõe ao corpo cênico abandonar a *sua vida acidental e facultativa e, sob a tutela da música, exprimir algum caráter essencial, mais claramente e mais completamente do que quando fazia na vida real*. (APPIA, s/d: 78). Appia atribui à duração musical uma importância estética considerável, e é somente através dela que a forma humana viva e móvel adquire o estatuto de obra de arte. Enquanto a música nos leva a experimentar um estado perceptivo que escapa do corpo, a dança *nos traz a vida rítmica do corpo humano em toda a sua amplitude*. Assim, o *canto lírico* e a *dança* contribuem para a educação do ator, e trabalhando com esses dois meios ele deve buscar o *máximo de “despersonalização”* possível: enquanto seu corpo obedece espontaneamente às complexas combinações de ritmo, sua dicção submete-se a durações desconhecidas de sua experiência cotidiana. Dessa forma, o ator poderá colocar-se em relação com os outros elementos da cena e partilhar uma vida em comum (1986:73). Para Appia, a cena deve ir para

além do signo, e a encenação deve *renunciar a uma grande parte de sua significação inteligível em favor de sua expressão* (1986:77).

A partir de 1913, Meyerhold (1874-1940) também entra nessa discussão e busca no universo da máscara elementos para o ofício do ator, rompendo com seu comportamento cotidiano em cena. Porém, ao objeto-máscara prefere a maquiagem. O programa de seu Studio, eco da escola Arena Goldoni, segundo Piccon Valin (1989:152), inclui “técnica do movimento cênico”, em que se estudam os princípios básicos da dança indiana, japonesa, chinesa, teatro popular russo e da *commedia dell’arte*. Ao valer-se desta última (e, em alguns momentos, do teatro de Petroushka), o professor-diretor buscava não o trabalho específico com a linguagem, mas tomá-la como referência no treinamento do ator. A ele não interessava uma arqueologia da *commedia dell’arte*, antes experimentá-la com base no seu funcionamento, na sua estrutura e na constituição do seu espaço; promover uma investigação, e não a reconstrução do objeto-máscara. Como testemunha um antigo aluno do Studio, utilizava-se o *loup*, uma meia-máscara negra, objeto que se manipulava da mesma forma que os outros objetos teatrais que pertencem a um roteiro preciso. (Apud PICCON VALLIN, 1989:153). Meyerhold considera o *movimento o elemento essencial da cena*, e é por meio dele que o corpo interage com o espaço-tempo. Como bem observa Barba, o corpo inteiro participa em todo o movimento, nisso que se constitui a regra fundamental da biomecânica (1995:157) e, do mesmo modo, um princípio fundamental também no trabalho com a máscara, pensada como um corpo em movimento. Segundo Cavaliere,

Meyerhold vê nos princípios do teatro, nas suas marionetes e no poder mágico das suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo, apoiando-se, principalmente, na ideia de que a arte do ator deve estar fundada, antes de tudo, no jogo das máscaras, dos gestos e dos movimentos que sempre encontrou em várias épocas o povo das praças públicas com suas bastonadas, suas acrobacias e brincadeiras. (1996:89)

No campo da dramaturgia, Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Alfred Jarry (1873-1907) fazem uso da máscara como símbolo e criação dramática para a revitalização do teatro do seu tempo. Para a montagem de *Ubu Rei*, Jarry preconiza o uso da máscara, devendo o corpo do ator e a voz terem uma artificialidade condizente com esse universo. Remetendo à ideia de Craig, Jarry ressalta o seu caráter impassível, que não se deixa afetar pelos sentimentos evocados pelas palavras que emite. Maeterlinck, no seu manifesto *Um Teatro de Andróides*, chega a dizer que a presença do homem é dispensável no palco, uma vez que seu corpo em cena não alcança os movimentos do espírito expressados pelo poema. Ancorada em elementos acidentais e humanos, animada pela ação corporal do ator, a cena privilegia os atos e não os móveis desses atos, o que conspurcaria o símbolo, que é a essência da sua natureza. Nessa perspectiva, a máscara atenua a presença humana e enfatiza o símbolo. Valendo-se da máscara rígida e do conceito de maquiagem-máscara, W.B. Yeats inspira-se no teatro Nô para escrever *O Único Ciúme de Emer*, como pode ser verificado na rubrica que as distribui entre os três músicos e os cinco personagens. Yeats sinaliza que no teatro Nô o rosto do ator pode converter-se em máscara, perfazendo uma face imóvel, sem expressão.

No teatro de *agit-prop*, na Alemanha, as máscaras ressurgem feitas de diversos materiais improvisados e, por intermédio dos seus portadores, têm como função básica desmascarar a classe dominante, revelando o que ela possui de invariável e desmistificando os artifícios destinados à manutenção da dominação. Geralmente grotescas, são veículos do desmascaramento que assinalam as contradições daqueles que detêm o poder. A urgência da resposta necessária à opressão resultava na fatura de máscaras feitas com materiais perecíveis, improvisados, dramaturgias engendradas no calor da luta, corpos em enfretamento, em agitação e propaganda.

Numa outra perspectiva, mas também em luta contra o sistema dominante, o corpo é um elemento privilegiado na concepção de teatro formulada por Artaud (1896-1948), a qual traz, entre outras questões, a utilização da máscara e da maquiagem como instrumentos possíveis para a desnaturalização da cena. Na busca de um teatro ritual, que encontra referência em outras culturas como a balinesa, hindu, mexicana e africana, ele vai de encontro à supremacia do verbo, ao propugnar o espírito do texto, sem, contudo, estar submetido à sua letra, rompendo a cadeia sintagmática em direção ao caos criativo, no qual emergem palavras-máscara utilizadas no sentido encantatório. Bertolt Brecht (1898-1956) também se vale da máscara, porém segundo a perspectiva de explicitação dos aspectos críticos da encenação.

Em minha parede há uma escultura de madeira japonesa

Máscara de um demônio mau, coberta de esmalte dourado.

Compreensivo observo

As veias dilatadas da frente, indicando

Como é cansativo ser mal. (1990:291)

Em Brecht, a linguagem da cena não é a palavra nem a ação, mas o *gestus*, que contém ambas. O *gestus* é o que deve ser transmitido, pois ele é o que deve ser encenado (SANCHEZ, 2002:123). Dessa forma, a máscara-*gestus* é um recurso, entre outros, que possibilita ao ator elaborar uma opinião sobre o personagem, estranhando-o. Essa operação é demonstrada, por exemplo, na peça Galileu Galilei, durante o mascaramento do Cardeal Barberini. O personagem é paramentado, ao longo de um diálogo com um cardeal inquisidor, finda a cena, emerge o Papa Urbano VIII, dialética na qual a máscara atua para evidenciar o *gestus*.

Trilhando um outro caminho, Tadeusz Kantor (1915-1990) privilegia o manequim em detrimento da máscara, e busca na morte a possibilidade de suscitar o enigma da vida. Ator e objeto adquirem o mesmo estatuto, pois, como afirma: *quem disse que o objeto é menos importante em arte do que uma pessoa? O objeto é também um material vivo. Craig dizia que apenas o objeto é que contava* (KANTOR, 1976). Se, por um lado, Kantor aproxima-se de Craig quanto ao estatuto do ator na cena, ele se distancia, no que diz respeito à constituição do ator. Ao realizar uma outra leitura possível do manifesto de Craig, Kantor opõe-se à ideia de substituição de um ator por um objeto inerte: *não acho que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA), possa substituir, como queria Kleist e Craig, o ATOR VIVO* (2005:23)

Como podemos observar, o trabalho pedagógico surge em uma ambiência na qual havia uma retomada significativa da máscara (e da marionete), seja como metáfora ou como investigação teórico-prática, visando à renovação da arte teatral. Nas formulações propostas por esses mestres, são apontados diversos princípios partilhados pela máscara, um instrumento que propicia a alteridade, e requer a constituição de um corpo-outro, na qual a dialética do movimento (que inclui o espaço-tempo) é o cerne dessa construção. Quanto à formação do ator ocidental, é no *Vieux Colombier* que a máscara se constitui como pedagogia e ganha corpo, experiência que possibilita a conflagração de redes e conexões.

A contribuição de mestres à pedagogia da máscara.

Ao findar a Segunda Guerra Mundial, o trabalho com a máscara não sofre mais solução de continuidade, estabelecendo um enredado que insere mais fortemente o Brasil a partir dos anos 1980. Na Itália, berço de diversas manifestações que fazem uso da máscara, havia uma atividade voltada para esse campo artístico. No Piccolo Teatro de Milão, em 1947, Giorgio Strehler montara *Arlequim servidor de dois amos*, de Goldoni; e em Pádua e outras localidades italianas, atores trabalhavam com a *commedia dell'arte*. Como atesta Gianfranco de Bosio (1984), o artista plástico Amleto Sartori já realizava investigações sobre o universo da máscara, porém, a ida de Jacques Lecoq para aquele país, possibilitará o desenvolvimento de outras trilhas nesse entretecido de atividades.

O encontro de Jacques Lecoq, Dario Fo, Gianfranco de Bosio e Giorgio Strehler, entre outros, dá-se numa atmosfera permeada pela máscara, e a importância dessas conexões reside no olhar com que ela é vista. Não lhes interessava o seu resgate pelo viés museológico, mas trazê-la para aquela realidade, inserindo-a em uma ambiência em que o corpo e o objeto respondiam aos anseios e inquietações do seu tempo. No ambiente acadêmico, o trabalho com a máscara se dá por meio da experiência de Lecoq na Universidade de Pádua. Quanto às companhias de teatro, destaca-se o Piccolo, que funda uma escola de formação de atores.

Paralelamente a essas experiências, outros artistas-professores, muitos dos quais oriundos da experiência do *Vieux Colombier*, realizavam trabalhos a partir de diferentes perspectivas, na França, e depois em outros países. A título de ilustração, podemos citar Jean Dasté, Michel Saint-Denis, Leon Chancerel entre outros.

Com o retorno de Jacques Lecoq a Paris, e com a fundação de sua escola em 1956, tem-se o início de uma experiência que se espalhou para diversas partes do planeta. Numa outra vertente, temos a prática de Saint-Denis, que também foi o responsável pela criação de escolas em outros países. Embora sejam tributários de uma ou outra escola, muitos artistas-professores desenvolveram caminhos próprios a partir dos ensinamentos desses mestres. Há ainda que observar o trabalho com a máscara desenvolvido no oriente e a prática oriunda da experiência intuitiva ou da que busca outras fontes como referência.

Ariane Mnouchkine, que foi aluna de Jacques Lecoq, diz-nos que a máscara é para os seus atores uma disciplina de base, com a qual exercitam a musculatura da imaginação. Em sua maior parte, as máscaras são de autoria de Erhard Stiefel, para quem são produto da sua sensibilidade. Em sua concepção, Stiefel, que fora aluno da escola de Jacques Lecoq, não toma como princípio o pensar que se está construindo um objeto, porém, a elaboração de algo que vive e respira. Ponto de partida da constituição do personagem, geralmente são empregadas as máscaras da *commedia dell'arte*, as do teatro balinês ou outras realizadas para os espetáculos da companhia. No *Théâtre du Soleil*, mesmo que em alguns espetáculos não se tenha o objeto-máscara, pode-se perceber a aplicação dos seus princípios, constituindo o que se poderia nominar corpo-máscara.

O espírito coletivo fundamenta a companhia *Théâtre du Soleil*, e o seu raio de ação não se restringe à criação de espetáculos. Entre as diversas atividades desenvolvidas pelo grupo há o trabalho ministrado em oficinas, tanto em sua sede quanto fora dela – neste último caso, é composto por grupos constituídos por diversos estamentos sociais. A máscara compreende não apenas o objeto, mas inclui o figurino e, principalmente, a exploração de um estado que o aluno-ator deve sustentar enquanto estiver atuando. Nesse sentido, a sua entrada em cena é fundamental, uma vez que ele já deve manifestar corporalmente o estado-máscara proposto. Ao longo das improvisações, as diversas dinâmicas daí resultantes têm como base essa presença cênica. Fundamentalmente, a experiência da oficina congrega: *viver o presente, trabalhar com improvisações e situações objetivas que conduzam a uma ação e ou a um estado*. (TRIGO, 1999). O trabalho envolve não apenas o ator, mas também o espaço que é adequadamente preparado. Essencialmente, a máscara é o instrumento que possibilitará a formação do ator.

Jacques Copeau e a Máscara Nobre

Como observa Saint-Denis, Jacques Copeau compreendia *que a essência do teatro não é literária, mas ritualística e física*, configurando um teatro para ser visto e não para ser ouvido (1982:31). Inicialmente endereçado ao público urbano parisiense, o *Vieux Colombier* transfere-se para a Borgonha, em busca *do espectador que tinha necessidade de escutá-los*. Copeau almejava um teatro em equipe no qual o ator, distanciando-se do paradigma do ator-vedete, pudesse constituir-se como um operário na consecução do seu ofício.

Como diretor-pedagogo, propugnava por um teatro estável em que o palco nu conteria apenas os objetos necessários à cena, destacando-se a busca do essencial. O ator, inicialmente despido da fala, seguia um treinamento, mediante improvisações, nas quais utilizava como móvel um roteiro, cujo intuito era apropriar-se do texto de forma orgânica. Copeau atribui um valor especial à fala, e trilha os caminhos propostos pelo autor e, nesse sentido, caberia ao diretor realizar um verdadeiro “pôr-em-cena” de uma determinada proposta textual. Entre os elementos que fundamentam a pedagogia desse teatro-escola, tem-se o treinamento com a máscara nobre, seguida pelo trabalho com as máscaras expressivas. Para o diretor-pedagogo, o ator que atua sob a máscara recebe desse objeto a realidade de seu personagem. Porém, a proposta de Copeau visa à atuação não mascarada.

Atribui-se a Copeau, num ato de improviso, o fato que deu origem à utilização da máscara como instrumento para o treinamento do ator ocidental⁸. Num primeiro momento, a máscara nobre surge como elemento para liberar inibições, possibilitar o equilíbrio dos tónus corporais, suprimir os vícios de interpretação, ao mesmo tempo em que amplia o potencial expressivo do atuante. Mesmo que tenha acontecido de modo fortuito, o advento da máscara como elemento de formação surge em um universo extremamente propício, tanto no que diz respeito ao objeto em si quanto à insatisfação demonstrada pelo diretor com o que se via no teatro francês daquele momento.

Aberta oficialmente em 1921, e tendo encerradas suas atividades em 1924, a escola técnica do Vieux Colombier surge oito anos depois do estabelecimento do teatro, inaugurado em 1913. Decorridos dois anos, Copeau realiza uma série de contatos que contribuíram para a formulação da sua pedagogia. Ele visita a escola de Craig em Florença, na qual observa o trabalho com máscaras da *commedia dell'arte* e encontra-se com Adolphe Appia. Em 1916, juntamente com Suzanne Bing, acompanham aulas do *músico e pedagogo* Emile Jacques Dalcroze, cujo trabalho, enfocando o *ritmo e educação psico-motora*, é introduzido no treinamento corporal do Vieux Colombier. Localizada num barracão ao lado do teatro, a escola era administrada por Suzanne Bing, considerada uma pessoa fundamental na sua trajetória. A grade curricular era composta por disciplinas práticas e teóricas, e contemplava acrobacia no solo; atletismo; ginástica rítmica; dança clássica; mimo corporal; colocação de voz e dicção; declamação do coro antigo e do Nô japonês; canto e solfejo; modelagem⁹; história da indumentária, da filosofia, da literatura dramática, do verso e do teatro. Jean Dorcy e Marie-Hélène Dasté eram os responsáveis pela arte corporal em geral. Amante do circo, Copeau aproximou-se do trio *I Fratellini* e convidou-o para ensinar artes circenses aos seus atores. O mesmo se dava em outros campos como a música, as artes plásticas (modelagem) e a pesquisa do teatro Nô. Na linguagem do corpo, explorava-se principalmente o sentido cinestésico (relações de espaço e movimento), abordando as implicações daí decorrentes como, por exemplo, força, equilíbrio, leveza, direção entre outras.

Conforme nos diz Decroux, o mimo corporal utilizava a máscara e, *ao contrário das máscaras chinesas, a nossa era inexpressiva e o corpo nu tanto quanto a decência o permitia* (1963: 17). Os exercícios compunham-se de ações simples como, por exemplo, um homem que é importunado por uma mosca e tenta dela se livrar, ou, então, uma mulher que, decepcionada com a cartomante, estrangula-a. O foco repousava na ação física e, ainda conforme Decroux *o jogo tendia para a lentidão da câmera lenta do cinema. Mas ao passo que no cinema é uma desaceleração dos fragmentos do real, a nossa desaceleração era a produção lenta de um gesto em que muito outros eram sintetizados* (1963:17). Essa observação traz em si um dos princípios fundamentais da máscara nobre (ou neutra), em que cada ação concentra em si o cerne do ato destituído das colorações individuais.

⁸ Segundo o testemunho de Saint-Denis, o uso de máscaras no treinamento de atores teve sua origem num incidente que aconteceu durante um ensaio no Vieux Colombier, quando uma jovem atriz emperrava o ensaio porque não conseguia se livrar de sua autocrítica e expressar os sentimentos de seu personagem através de ações físicas apropriadas. Cansado de esperar que ela relaxasse, Copeau colocou um lenço sobre sua face e pediu que ela repetisse a cena. Uma vez relaxada, o seu corpo estava apto a expressar o que lhe tinha sido pedido. Inspirado no incidente, Copeau conduziu-nos à exploração do trabalho com a máscara no treinamento de atores. (1982:170)

⁹ Inspirado na escola de Craig, Copeau propõe que o aluno experimente desenho geométrico, modelagem, pintura, trabalho com madeira, couro e papel cartão, além de corte e costura. Albert Le Marque, juntamente com Marie-Hélène Dasté, eram os responsáveis pelos ateliês de confecção.

A máscara nobre – inicialmente trabalhada com um pedaço de tecido ou papel branco – foi elaborada como máscara rígida (fibra de papel e cola), cuja técnica foi posteriormente ensinada a Jacques Lecoq por Jean Dasté. Com um aspecto que remete à máscara oriental (Teatro Nô), a máscara nobre é privada de expressões que a particularize e (re)age fundamentada nas ações que homens e mulheres possuem em comum, mesmo que haja um modelo masculino, em oculto, e outro feminino, de cor marfim. Para o desenvolvimento do trabalho, o ponto de partida caracterizava-se pelo estado de calma e de repouso, pela integralidade do indivíduo, imbuído de uma espécie de pureza. Entre outras, a máscara tinha como função propiciar ao aluno-ator destituir-se de tudo aquilo que não fosse essencial à ação, aplicando ao corpo um conceito similar ao que propusera ao espaço. No decorrer do treinamento utilizava-se a máscara nobre que cobria todo o rosto, e também a meia-máscara (dentro do mesmo critério de neutralidade). Nesse estágio, a experiência com a meia-máscara nobre não tinha como objetivo a exploração de uma linguagem articulada, embora dela pudessem advir experimentações sonoras. Como se pode observar, a concepção pedagógica nos endereça às propostas de Lecoq, postas em ação a partir da década de 1950. Quanto à máscara nobre, Jean Dasté utiliza-a como professor e ator, e apresenta-a a Jacques Lecoq, em cujo trabalho é posteriormente redimensionada, adquirindo o nome de máscara neutra.

Ao criar a escola do *Vieux Colombier*, Copeau tinha como objetivo inicial formar atores para a sua companhia. O diretor-pedagogo tencionava desenvolver em seus alunos qualidades técnicas e éticas, em que o coletivo fosse o suporte, uma vez que tornar-se ator pressupunha também ser portador de uma cultura geral. Distanciando-se da prática em que o ator é uma “cabeça falante”, a pedagogia de Copeau privilegia o trabalho corporal que traduza uma atitude interior e, sob esse aspecto, a máscara pedagógica converte-se em um instrumento valioso. O método propunha que se partisse do silêncio para a fala, e esta resultava da ação e da percepção interna da sua necessidade. De modo afeito ao universo da máscara, outro fundamento que constitui a base da aprendizagem é a observação dos jogos da infância, naquilo que eles têm de lúdico e espontâneo.

Os cursos eram programados conforme determinado público alvo. Um deles (com três anos de duração) destinava-se a cerca de doze alunos, cuja faixa etária ia dos doze aos vinte anos. Durante o primeiro ano, desenvolvia-se o trabalho corporal e estudava-se o movimento a partir da realidade, mas não com o objetivo de copiá-la. Nessa fase, dava-se a familiarização com a máscara nobre, e os exercícios iniciais, baseados em improvisações silenciosas, tinham como temas os animais, os ofícios, os elementos da natureza, as alegorias entre outros. Partia-se da pesquisa individual para o trabalho em grupo. No ano seguinte, ainda sob o influxo da improvisação silenciosa, investigava-se o comportamento dos animais, com a dramatização de fábulas, mitos e provérbios. No terceiro ano, realizavam-se pesquisas sobre o mimo, a máscara, a voz, o *grammelot* e o personagem tipo, a partir de exercícios mais complexos e roteiros mais delineados.

Inspirado na *commedia dell'arte*, Copeau propôs a *Nouvelle Comedie* (Comédia Nova), e concebe dez arquétipos que representam a condição humana, na qual cada ator desenvolve e mantém um personagem-tipo em sintonia com a sua época, elaborando a fala, a movimentação

e o figurino desse personagem. Amparados por um roteiro básico e pelo recurso do improviso, os atores desenvolvem uma dramaturgia a partir da atuação desses personagens, os quais simbolizam os aspectos básicos do comportamento humano.

A improvisação, instrumento para a formação do ator, surge na perspectiva de renovação do teatro. Como observa Copeau, *a arte de improvisar não é somente um dom. Adquire-se e se aperfeiçoa com o estudo* (2002:224). E ainda acrescenta: *E para isso, não contentes em apenas recorrer à improvisação como exercício para renovar a improvisação da comédia clássica, levaremos mais longe nosso intento e procuraremos fazer renascer um gênero: 'A nova comédia improvisada', com personagens e temas modernos.* (2002:245). Embora haja, em determinados momentos, incentivo para que o aluno seja o autor do roteiro executado, Copeau não abandona o texto como referência para a encenação; contudo, almeja dar a ele um novo movimento, fazendo com que o ator se aproprie das palavras de forma mais orgânica.

Apaixonado pelo teatro popular – no qual ressalta a comunicação direta com o público e a habilidade técnica do artista –, pelo teatro oriental (especialmente o Nô) e pelo circo, Copeau demonstra apreço pelos *clowns*, tomados como referência para o trabalho do ator. A respeito dos *I Fratellini*, que ele costumava assistir no Circo Médrano, observa que o clown branco François parecia ser o cérebro do trio e, provavelmente, o autor dos roteiros. Para Copeau, movimento, ritmo e precisão compunham a arte dos Fratellini, e a consciência notável que possuíam em cena talvez se devesse ao fato de serem eles os autores das farsas que apresentavam e, também, ao ideal de grupo que os animava, fato que os tornava superiores aos atores. Percebe-se nessas observações sobre o *clown* a meta que Copeau perseguira na formação do ator: uma busca permanente desenvolvida no seio de uma comunidade artística.

Ainda no que diz respeito à escola, havia dois outros cursos, um endereçado aos membros do *Vieux Colombier* e a outros artistas de teatro, e um outro, de caráter livre, voltado a espectadores e amigos do teatro. Encerradas as atividades do teatro-escola em 1924, inicia-se a aventura dos *Les copiaux*, um grupo formado por jovens atores que se desloca para o interior, estabelecendo um contato direto com os seus habitantes por intermédio do teatro. O espírito de grupo era o móvel que os aglutinava e, ao mesmo tempo, colocava-os em movimento; permaneceram em atividade, na Borgonha, até 1929.

Inicialmente, por intermédio dos artistas que lá trabalharam ou estudaram, o *Vieux Colombier* contribui de forma substancial para o desenvolvimento e ampliação do trabalho com a máscara e outras linguagens que têm no corpo o suporte primordial, como o mimo corporal de Etienne Decroux¹⁰. Michel Saint-Denis introduz o trabalho com máscara na escola do *Old Vic Theatre*, de Londres; na *Juilliard School*, de Nova York e em *The National Theatre School of Canada*, em Toronto. Charles Dullin emprega-a em sua escola, *L'atelier*, e Leon Chancerel realiza estudos e

¹⁰ *Compagnie des Quinze* (Companhia dos Quinze), de Michel Saint-Denis; *Comédiens Routiers* (Atores da Estrada), de Leon Chancerel; *Proscenium*, de Jean Dorcy; *Comédiens de Grenoble* (Atores de Grenoble) Jean e Marie Hélène Dasté e *Une Graine* (Uma Semente), de Étienne Décroux, foram coletivos que surgiram embalados pela experiência de Copeau.

publicações em que propõe jogos e atuação com a máscara, alguns deles voltados para o teatro-educação, elaborando adaptações da dramaturgia clássica e medieval para serem trabalhadas com máscara. Tanto no ambiente acadêmico quanto na prática artística, a experiência com a máscara no *Vieux Colombier* configurou-se como celeiro, do qual diversos artistas e pedagogos são tributários.

Michel Saint-Denis: a máscara básica e a máscara de personagem.

Durante dez anos, Michel Saint-Denis foi aprendiz e depois colaborador de Jacques Copeau. Após essa experiência, Saint-Denis inicia seu próprio percurso como diretor da Companhia dos Quinze, formada por antigos membros do *Les Copiaux* e alguns artistas que se integraram ao projeto. O grupo de teatro, fortemente calcado na expressão física, sentiu a necessidade de ter em sua equipe um dramaturgo. Entretanto, orientado pelo ideal de grupo, este deveria integrar-se à equipe, uma vez que, para os integrantes da Companhia, o trabalho com o elenco, a encenação, a criação de cenários e figurinos deveriam ser realizados ao mesmo tempo em que se escrevia a peça. Assim, como nos diz Saint-Denis, *era essencial que o autor terminasse membro de nosso conjunto e aderisse a essa orientação* (1982: 33).

Foi no escritor André Obey que a Companhia encontrou a pessoa ideal para o desenvolvimento desse processo de trabalho. Vejamos como isso se dava na prática, na concepção de *The Battle of Marne* (A Batalha de Marne): concentrando-se em diversos temas desse episódio, acontecido na Guerra 1914-1918, os atores improvisaram cenas sobre homens em combate, a vida e o trabalho na vila, a angústia das mulheres que foram deixadas para trás e o armistício, em que se expunham as situações das famílias ante a compreensão da perda e da morte. A partir dessas improvisações que, paulatinamente, iam ganhando corpo, Obey estruturou o arcabouço da peça, que resultou, em sua versão final, em uma estrutura épica.

[Obey] fez uso de nossos experimentos prévios, no qual nós agíamos em várias cenas simultaneamente, e desenvolveu um modo de expressão, uma espécie de composição “musical” em que eram utilizadas algumas palavras reais suplementadas por uma espécie de linguagem “mimada”, inventada, que nós tínhamos experimentado na Borgonha e que chamávamos “grummelotage” ou “a música do sentido”. (1982:34)

Embalado pelo ideário de Jacques Copeau, Saint-Denis desenvolve um processo de trabalho, no qual o espírito de comunidade, a apropriação orgânica do texto, a improvisação e o treinamento com máscaras tornam-se elementos fundamentais em sua pedagogia. Para Saint-Denis, a máscara é um instrumento temporário, visto que não tem como objetivo a exploração da linguagem, mas o treinamento do ator visando a uma atuação não mascarada. Ela está inscrita no universo da improvisação, que se inicia de maneira silenciosa, seguida da exploração da sonoridade. A máscara serve como elemento para vencer a timidez, ajudar o ator

na concentração, diminuir sua autocrítica e fortalecer os seus sentimentos internos, e levá-lo a desenvolver o seu potencial físico, para explorá-lo como expressão dramática (1982:170). Fundamentalmente, Saint-Denis trabalha com duas categorias de máscaras: as introdutórias – denominadas básicas – e as máscaras de personagens.

As máscaras básicas não constituem imitações de máscaras de tradições passadas – como as gregas ou as japonesas – e não devem ser abstratas, mas especialmente desenvolvidas para o trabalho, elaboradas conforme a anatomia do ser humano, possuindo, portanto, distintas fisionomias, as quais representam as quatro idades do homem: adolescência, juventude, maturidade e velhice. No primeiro contato com a máscara básica, conforme Saint-Denis, o ator não deve mirar-se no espelho com a máscara posta, deve observá-la em sua mão e depois colocá-la. Dessa forma, mantém-se *a memória da máscara em sua mente, não o reflexo no espelho, porque, se ele contar com a imagem no espelho, agirá com o que ele vê e não com o que ele sente* (1982:172), e indaga se não é a máscara que olha o ator e, porque também está exposta a seu olhar, se torna um objeto “energizante” e “energizado”, simbólico, que vai além da aparência. Ainda segundo Saint-Denis, no momento em que o ator sente a máscara em sua face, algo deve agir nele, pois, *nos exercícios a máscara é a força energizante* (1982: 171). Como se pode observar, a importância do uso do espelho em Saint-Denis diz respeito apenas a uma parte do processo, ao trabalho com as máscaras de personagens, conforme veremos a seguir.

Cumprida a etapa com as máscaras básicas, o ator inicia o trabalho com as máscaras de personagens, em que figurinos, acessórios e instrumentos musicais estão agora disponíveis para o jogo. As máscaras de personagens diferenciam-se das básicas porque são – meia-máscara ou máscara inteira – mais elaboradas e concebidas para permitirem a utilização da fala e, também, inspirarem o estudante para a ação. Nesse momento, ao contrário do que havia preconizado para as básicas, no trabalho com as meias-máscaras a utilização do espelho torna-se bastante eficaz, principalmente na composição do rosto com a máscara rígida, que o ator utiliza como uma extensão da meia-máscara. A criação do personagem não deve partir de um objetivo, mas de uma inspiração, e os estímulos podem advir da própria máscara, do figurino ou do adereço.

A improvisação que ocorre em diversas modalidades é a base para a criação do personagem, e não se tem *a priori* definido o que provocará o seu nascimento. Segundo Saint-Denis, *através da improvisação o ator será capaz de ver que ele pode ser não apenas um intérprete, mas também um criador* (1982:184). Essa fase do trabalho, denominada observação e descoberta, propõe ao ator um estado ativo no qual ele se abre para o inesperado e permite que as coisas brotem. Basicamente, a improvisação põe em jogo a invenção, a imaginação, a concentração e o sentido de liberdade. A máscara, o objeto ou o figurino, de forma conjunta ou em separado, induzirão *o ator ao estado de estar-em-ação, uma espécie de excitação, da qual a personagem pode emergir* (1982: 182). O aluno-ator tem a possibilidade de escolher o seu ponto de partida. Dessa forma, ao relacionar-se com um objeto, este leva o ator a jogar de certo modo:

Sem pensar ou planejar nada, eu deixo todo o meu ser físico responder aos estímulos do objeto: uma grande panela pode tornar-se uma coroa; uma tesoura pode ser usada como uma lorgnette, um cigarro pode transformar-se numa seringa hipodérmica nas mãos de um médico maluco (1982:182).

Em Londres, o trabalho de Saint-Denis inicia-se em 1935, na *London Theatre Studio* (LTS), onde aplica as experiências desenvolvidas no Vieux Colombier e na Companhia dos Quinze. Interrompido em 1939, devido à eclosão da Segunda Guerra, o percurso é retomado, findos os combates, na escola do *Old Vic Theatre*. Na década de 50, regressando à França, trabalha na *École Supérieure d'Art Dramatique* de Estrasburgo, na qual se integra Pierre Léfèvre, um dos antigos estudantes no LTS. Na década seguinte, os métodos de *training* de Michel e Suria Saint-Denis (sua esposa) chegam à América do Norte, por intermédio da fundação das escolas *The National Theatre School of Canada* – NTS - (1960) e *The Juilliard School Drama Division* (1968), em Nova York.

O percurso estrutura-se em quatro anos, consistindo em três termos por ano. No primeiro, o ano da descoberta, o aluno toma consciência das suas potencialidades; no ano seguinte, o da transformação, ele aprende a usar essas possibilidades para a construção de um corpo cênico, por meio de um trabalho físico, vocal e de expressão imaginativa (criadora). Cumpridas essas duas etapas, ele ingressa no ano da interpretação, em que pode aplicar o conhecimento adquirido em diferentes estilos de peça. O ano da *performance* finaliza o caminho com a encenação de peças variadas: tragédia, comédia, peça realista e experimental.

Limitando-nos somente ao trabalho com a máscara, no primeiro ano, a ênfase recai na improvisação não verbal – os treinamentos vocal e corporal estão presentes em todos os anos –, partindo da experiência individual até chegar ao grupo. O trabalho com as máscaras inicia-se com as básicas, cujas improvisações são retomadas no início do segundo ano, acrescidas agora das máscaras de personagem. Há a ênfase na utilização de objetos imaginários e na elaboração do discurso inventado – *grummelotage*. Por fim, experimenta-se a criação de roteiros com máscara de personagem utilizando a improvisação, e que são apresentados no final do curso. Ainda no segundo ano são introduzidas as técnicas de maquiagem. Atravessada pela viagem pedagógica do Vieux Colombier, a trajetória de Saint-Denis ganha outros olhares a partir da experiência com o seu próprio grupo e de seus deslocamentos territoriais.

O círculo de Jacques Lecoq: da máscara neutra ao clown

Na passagem que Lecoq denomina *A viagem pessoal*, ele nos diz que fora convidado a trabalhar na Universidade de Pádua, para ensinar movimento e improvisação. Nessa cidade, decide continuar o trabalho com a máscara nobre¹¹ (por ele definida como *neutra*), que o havia influenciado quando do seu contato com os *Comédiens de Grénbole*. Inicialmente, confeccionada segundo a técnica aprendida com Jean Dasté¹², é a partir do seu contato com

¹¹ O começo da vida profissional de Jacques Lecoq se deu em 1945, na companhia *Comédiens de Grenoble*, dirigida por Jean e Marie-Hélène Dasté, *retomando em parte Copeau, espírito dos copiaux, público popular com teatro simples e direto*. Lecoq entrou em contato com o jogo da máscara por intermédio das encenações *O Êxodo*, figuração mimada com a máscara nobre, e *O que murmura o rio Sumida*, uma peça Nô em que os atores mimavam os movimentos de um barco enquanto vozes evocavam sons de um rio (LECOQ, 1997).

¹² Basicamente, a técnica consistia na modelagem da máscara em argila e, depois de retirado um negativo em gesso, a máscara era confeccionada nesse molde, por meio de papietagem (aplicação de camadas de papel e cola).

Amleto Sartori¹³ que resulta a elaboração da máscara neutra e a sua feitura em couro. A convite de Giorgio Strehler e Paolo Grassi, Lecoq dirige-se a Milão, onde participa da criação da Escola do *Piccolo Teatro* – conforme observa, essa escola não se destinava a servir apenas a um gênero de teatro, mas a tornar-se a escola de todos os teatros (1997:20). É dessa época também o seu contato com Dario Fo, formado pela Escola de Belas Artes de Milão. Dessa viagem, resultará a experiência pedagógica assentada em Paris, embalada por caminhos, territórios e corpos.

Após a *aventura italiana*, que se estende por oito anos, Lecoq regressa a Paris, levando consigo duas descobertas (1997:21): a *commedia dell'arte* e o trabalho com o coro da tragédia grega que, juntamente com a máscara neutra, expressão corporal, pantomima branca, figuração mimada, máscaras expressivas, música, acrobacia dramática e mimo de ação, compõem o programa inicial de sua escola. Depois, foram se agregando outros temas como, por exemplo, a busca do próprio clown e as máscaras larvárias, na sua forma branca – antes da pintura que nelas é realizada para a festa de carnaval de Basiléia (Suíça). Finalmente, sempre apoiado no jogo corporal, tem-se o LEM, o Laboratório de Estudo do Movimento, em que o próprio espaço é posto em jogo. Nele, os alunos manipulam *arquiteturas portáteis* – estruturas de madeira, metal ou matéria plástica – e estabelecem um diálogo com os objetos, sem que esteja em jogo qualquer relação com a figuração humana, colocando em fricção sujeito e objeto.

Fundamentalmente, a metodologia de Lecoq baseia-se no seguinte postulado: *como as coisas se movem e como refletem em nós*. Tudo se move! O eixo norteador da pedagogia é a *viagem do silêncio à palavra*, e desenvolve-se em dois anos, entre a atuação e a improvisação, por um lado, e o estudo do movimento (técnica e análise), por outro, constituindo um duplo caminho que é complementado com as criações pessoais dos próprios alunos.

A entrada na viagem pedagógica se dá com a atuação psicológica silenciosa, em que Lecoq vale-se do conceito de *rejeu* (re-jogo), no qual busca resgatar o universo da criança, ou seja, voltar ao espírito lúdico, à brincadeira, por intermédio do jogo dramático. Proposta que encontra eco na antropologia do gesto de Marcel Jousse. Nesse momento, não há a preocupação com o público, que aparecerá posteriormente na atuação, quando o aluno e a aluna, conscientes da dimensão *teatral*, dá uma forma à sua *improvisação* (1997: 41). O *rejeu*, para Lecoq, é o momento em que a recreação se torna (re)criação, é *fazer com que o ator reencontre a liberdade de movimento que predomina na criança antes que a vida social imponha outros comportamentos* (1997:41). A partir desse passo inicial, investigam-se as *dinâmicas da natureza*, em que os elementos materiais, as cores, os animais, as luzes, os sons e as palavras são (re)conhecidos pelo corpo, prática que serve à composição dos personagens. A dinâmica do movimento é trabalhada a partir do corpo em ação, no qual se (re)conhecem as leis que a constituem, tendo como base, essencialmente, três manifestações que ocorrem na natureza: a ondulação; a ondulação inversa e a eclosão¹⁴. Para Lecoq, *o mimo de ação nos leva a descobrir que tudo o que faz o homem em sua*

¹³ Conforme Lecoq, foi ele quem apresentou Sartori a Strehler, para quem elaborou as máscaras para a encenação de *Arlequim Servidor de dois Amos*. A peça já havia estreado, porém, os atores utilizavam máscaras de papel *maché* e maquiagem-máscara. Apaixonado pela máscara, durante a Segunda Guerra Mundial Strehler trabalha em Genebra, onde realiza, com refugiados de língua francesa, uma montagem da peça *Assassinato na Catedral*, de T. S. Elliot, utilizando máscaras planas.

¹⁴A ondulação seria o primeiro movimento do corpo humano e de todas as locomoções, como, por exemplo, o andar, que compõe uma multidão saindo de um metrô. A ondulação inversa partiria de um móvel exterior ao corpo e a eclosão está ligada à relação comprimir/expandir.

vida pode resumir-se a duas ações essenciais: empurrar e puxar, e esses dois procedimentos (com suas variações) estão na base dos territórios dramatúrgicos.

No segundo ano da *viagem*, a geodramática experimenta os caminhos da criação, que têm início com as linguagens do gesto (Pantomima e História Mimada) e encerram-se com a exploração das seguintes extensões dramáticas: melodrama (sentimentos), *commedia dell'arte* (comédia humana), bufões (grotesco e mistério), tragédia (o coro e o herói) e o clown (burlesco/absurdo). O coro trágico, conforme observa, *é a multidão elevada ao nível da máscara* (1997:139).

Na escola de Lecoq, a máscara tem, basicamente, duas funções: uma teatral (cênica) e outra pedagógica. Com a linguagem da máscara, busca-se trabalhar o potencial expressivo do corpo – que, sob a máscara neutra, está em estado de alerta (ou de suspensão) – e territórios cênicos. O ensino se dá pela via negativa: não se indica ao aluno o que deve fazer e, para o observador, não se trata de opinar, mas de constatar. No percurso que se estende da máscara neutra ao *clown*, cultiva-se o treino do olhar para a leitura justa do movimento, para tudo aquilo que se opera no espaço-tempo cênico. Dialogando com suas referências próximas (*Vieux Colombier* e experiência italiana), essa abordagem se expande para outros continentes, havendo aclimações e resistências, pois, apesar da abertura proposta há formulações que se fundam numa perspectiva eurocêntrica.

As confluências anglo-americanas

Foi Michel Saint-Denis, segundo os moldes que desenvolvera no *Vieux Colombier*, quem primeiro introduziu esse trabalho com máscaras na Inglaterra, ao tornar-se professor da LTS e da Escola do *Old Vic Theatre*. Na segunda metade da década de 1950, George Devine, professor do *Royal Court Theatre*, e antigo aluno de Saint-Denis nos anos 1930, introduz a máscara no “teatro de escritores” dessa instituição londrina. Essa iniciativa ganha corpo e é levada adiante pelos professores William Gaskill e Keith Johnstone, este último chefe do departamento de roteiros. Distanciando-se da metodologia de Devine e fiel à linha estabelecida por Saint-Denis, Johnstone busca um caminho próprio, e acrescenta à meia-máscara utilizada por Devine, denominada Máscara de Personagem, outras possibilidades como, por exemplo, a máscara grega.

George se interessava fundamentalmente em desenvolver personagens que pudessem ser utilizados sem a máscara quando o ator estivesse fazendo uma representação em cena. Eu considerava que as máscaras eram intérpretes assombrosos, que ofereciam uma nova forma de teatro, eu não me importava se criaturas de máscaras aparecessem, contanto que estivessem possuídas. (1981:114)

Em sua pedagogia, Johnstone propõe a indução aos estados de transe controlado, no qual o “possuído” torna-se máscara. Ela traz em si a energia latente que eclode quando há o encontro

com o ator, que deve permitir ser possuído por aquela. A máscara toma o seu corpo e assume vida própria; ao mesmo tempo em que ele controla a máscara, é controlado por ela¹⁵.

Nos Estados Unidos, tanto Lecoq quanto Saint-Denis são tomados como referências básicas no seio de diversas instituições. A dançarina e coreógrafa Bari Rolfe¹⁶; Sears Eldredge, professor do Barham College e Hollis Houston, docente da University of Delaware teceram suas pedagogias a partir da escola de Lecoq, da qual foram alunos. A presença do trabalho de Saint-Denis é marcante na Universidade do Estado de Nova Iorque, em Albany – instituição em que as professoras Beth Lopes (Unicamp) e Sandra Dani (UFRGS) mantiveram contato com a pedagogia desse ator.

Num outro segmento, a atuação do grupo *Bread and Puppet*, conjuga a exploração da linguagem das máscaras, caracterizadas pelos traços expressionistas, à crítica aos setores opressivos da sociedade americana e à indústria do espetáculo que lhe dá sustentação. De origem alemã, Peter Schumann trava contato com o mundo do circo, do universo bonequeiro de *Kasperl*, estuda escultura e música em Hanover, e ingressa na Academia de Belas Artes, em Berlim, porém, não conclui o curso. Dessa forma, artes visuais, música, teatro de bonecos, circo e itinerância compõem a base de sua aprendizagem na Europa. Nos Estados Unidos funda o referido grupo, aliando a sua experiência europeia ao aprendizado adquirido na prática diária. O Bread and Puppet, ao trabalhar com a máscara, orienta-se por caminhos distintos dos trilhados nas universidades, abrigo no seio de um coletivo, os seus experimentos, centrados numa abordagem que contempla o fazer artístico imbricado à pedagogia.

Dario Fo e a Vertente Italiana

Concentrando-se no período que se estende das farsas atelanas às manifestações artísticas da atualidade, observa-se que a Itália tem uma forte tradição no teatro de máscaras, no qual, após a Segunda Guerra, a *commedia dell'arte* torna-se referência para criações e pesquisas, no campo artístico e no acadêmico. A experiência que gravita em torno do *Piccolo Teatro* possibilita o amálgama de profissionais, contemplando diversos aspectos do trabalho com a máscara, que se difundiu mundialmente. No que se refere à atuação, diversos são os artistas-professores que têm sua trajetória relacionada aos nomes de Giorgio Strehler e Marcelo Moretti, entre os quais podemos elencar: Carlo Boso, Enrico Bonaventura, Adriano Iuressevich e Antônio Fava¹⁷. No âmbito da investigação teórica e da confecção, a *commedia dell'arte* serve de base para pesquisas e criações artísticas em que sobressaem, respectivamente, o professor Roberto

¹⁵ Ressalte-se ainda que há na Inglaterra escolas cuja metodologia tem como base a pedagogia de Jacques Lecoq. Esse é, por exemplo, o trabalho que se desenvolve na LISPA – London International School of Performing Arts.

¹⁶ Rolfe estudou mímica com Marcel Marceau e, encorajada por ele, regressa a Paris para estudar com Jacques Lecoq, retornando aos Estados Unidos em 1966.

¹⁷ Antônio Fava coordena estágios internacionais de *commedia dell'arte* em Reggio Emilia. Adriano Iurissevich é responsável por uma escola de teatro de máscaras em Veneza.

Tessari, da Universidade de Pisa e o *Centro Maschere e Strutture Gestuali*¹⁸, situado em Abano Terme, dentre muitos outros artistas, acadêmicos e instituições que atestam a relevância desse trabalho em solo italiano.

Contemporâneo das atividades do *Piccolo Teatro*, Dario Fo alia dramaturgia e atuação em perfeita consonância com a máscara, e integra a vertente italiana, na qual a *commedia dell'arte* serve de base. Dario Fo, que foi aluno de Jacques Lecoq, acredita que a técnica deve estar sustentada por um projeto de vida. Neste sentido, critica a supremacia do discurso técnico em detrimento do contexto ideológico em que ele está inserido.

O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidirmos o contexto moral no qual vamos empregá-las. É similar a montar os elementos de uma casa, suas estruturas portantes e superestruturas, sem a preocupação de sabermos previamente onde elas vão ser implantadas, sobre que tipo de terreno e meio ambiente, se em cima de um declive rochoso ou sobre um pântano. (2004:275)

Ainda segundo Fo, essa descontextualização faz com que os alunos saiam da escola de Lecoq caracterizados por uma atuação padronizada. Originários de diversos países, a maneira de pensar o material apreendido leva-os a reproduzir o mesmo tipo de atuação. Em qualquer parte do mundo em que desempenhem, deixam facilmente perceptível que todos eles passaram pela escola de Lecoq, o que talvez seja um dos fatores a criar obstáculos à utilização do aprendizado para além do lugar que lhe é destinado. O viés eurocêntrico, de certa maneira, contribui para essa questão. Se, por um lado, Lecoq realiza uma viagem, experimentando em seu corpo, outras territorialidades, afetos e miradas, no seio da escola, em Paris, parece se dar um descolamento dessa perspectiva, e aquilo que fora sofrido num corpo converte-se em proceder universais.

No século XX, a máscara adquire um outro estatuto, e passa a ser vista também como instrumento para a formação do ator. As conexões que se estabelecem ao longo desse período proporcionam uma trajetória significativa, multiplicando-se em diversas metodologias. Em Copeau, embora represente um avanço para o trabalho do ator, a máscara permanece restrita ao texto dramático. Com Lecoq, inicia-se uma pedagogia em que se propõe a constituição de uma linguagem-máscara, mesmo que descontextualizada, como observa Dario Fo. Diversas metodologias mesclam à tradição europeia – aqui sintetizada em Copeau e Lecoq – possibilidades de outras magnitudes. Nessa vertente situa-se, por exemplo, o transe controlado, proposto por Johnstone. Desde então, a máscara tem se firmado nos currículos escolares, alinhando-se a outros métodos que propõem o fenômeno do teatro centrado numa esfera não cotidiana.

¹⁸ O *Centro Maschere e Strutture Gestuali* é uma referência no que diz respeito à confecção de máscaras. Profissionais de diversas partes do mundo passaram por essa Instituição. Na Itália, o cenógrafo e mascareiro Stefano Perocco de Meduna foi aluno de Donato Sartori e criou máscaras para Carlo Boso, Peter Brook, Nico Pepe entre outros. É o fundador da Scuola di Formazione Artística, situada em Valeciano.

As várias experiências no Brasil

A presença da máscara no Brasil é anterior à chegada dos portugueses. Utilizada também como maquiagem-máscara pelos povos originários, aparece posteriormente, nos mascaramentos provenientes do teatro catequético, como uma das primeiras experiências que envolvem o enfrentamento de culturas no seio das quais haveria a presença da máscara em várias modalidades. De igual modo, as travessias atlânticas que aportaram ao território brasileiro diversas culturas africanas. A imigração de povos orientais, no início do século XX, traz ao caldeirão cultural brasileiro contribuições que ampliam o universo de possibilidades-máscara.

Quanto ao objeto desta investigação (a pedagogia da máscara nas escolas de teatro), antes da década de 1980¹⁹ já havia experiências com máscara no país, porém, é a partir desse período que ela ganha impulso, ocasião em que há o retorno de pesquisadores e artistas que foram estudar, principalmente, na Europa e nos Estados Unidos. Ao regressarem, contribuíram para implementação de um trabalho mais sistemático, estendendo-se a espetáculos, oficinas²⁰, palestras, disciplinas em escolas técnicas e universitárias. A tradição europeia, principalmente a franco-italiana, é a principal referência, e mesmo por intermédio da vertente americana, a que aqui chegou é tributária das escolas europeias. Soma-se a esse fato a visita de diversos pesquisadores e artistas, cujas presenças contribuíram para a discussão, a divulgação e a multiplicação do trabalho com a máscara²¹.

Nesse período, as professoras Maria Helena Lopes²² (DAD/UFRGS) e Elizabeth Lopes (Unicamp), após passarem por experiências na França e nos Estados Unidos, estão entre as primeiras a introduzir o trabalho prático com a máscara em universidades brasileiras. Formada pela ECA/USP, Elizabeth Lopes é autora da primeira tese de doutorado sobre o assunto, defendida em 1990, na Unicamp. Entre outros, o ator e mascareiro Joca Andreazza e a diretora Christiane Paoli Quito²³, que se especializou com trabalho com a máscara do *clown*, têm suas trajetórias associadas às experiências desenvolvidas na Unicamp.

A professora Maria Helena Lopes foi aluna de Lecoq, e ao regressar ao Brasil, utiliza a máscara na formação de atores valendo-se de princípios decorrentes do seu aprendizado.

¹⁹ Por exemplo, Dorothy Leiner – atriz, butoísta e ex-professora da EAD/USP – faz, em meados da década de 60, um curso de *mask work* em Londres, e passa trabalhar com esse procedimento quando de seu retorno ao Brasil. Também no início dessa década, Helena Antipoff publica um artigo sobre a prática com a máscara nobre, nos Cadernos de Teatro. Como observa: a máscara nobre é uma máscara sem expressão, cortada à altura da boca para permitir mais tarde a fala. A máscara é empregada aqui exclusivamente como meio de educação do comediante, chamado a representar de rosto descoberto. Ver Bibliografia.

²⁰ Os cursos são promovidos por instituições, associações ou pelo próprio profissional. A título de ilustração, podemos citar os promovidos pelo Sesc-Pompéia ou pela Atravez (Associação Artístico-Cultural de São Paulo). Esta, em 1987, realiza o curso Máscaras em Cena, ministrado por Aude Kater (criação e confecção de máscaras) e Maria Helena Lopes (utilização das máscaras na interpretação teatral), em São Paulo.

²¹ Entre as muitas personalidades, podem-se destacar: Ariane Mnouchkine, Roberto Tessari, Philippe Gaulier, Donato Sartori, Enrico Bonavera etc. Mais recentemente, Nani Colombaioni, Erarhd Stiefel, François Lecoq, Sue Morrison. Há que ressaltar ainda a visita de mestres do teatro Nô, do Topeng e do Katakhalí.

²² Nesse período, deve-se ressaltar ainda o trabalho de Beto Ruas.

²³ O trabalho com as máscaras levou Paoli-Quito à experiência com o *clown*, tendo cursado a escola de Philippe Gaulier. Participou, juntamente com Tiche Viana, da experiência com máscaras da *commedia dell'arte* na EAD.

Como diretora do grupo Tear, desenvolve um trabalho com a técnica do *clown*. Estão ligados à experiência do Tear, Jesebel de Carli, atriz e professora de prática teatral na Universidade do Estado do Rio Grande do Sul - UERGS e o diretor do Grupo Tempo e professor da Unicamp, Roberto Mallet, que integrou o Tear entre 1980-86, exercendo a função de “escriva” em *Os Reis Vagabundos* (1982) e em *Crônica de uma cidade pequena* (1984). Em Campinas, Luis Otávio Burnier, juntamente com outros atores, funda o LUME, um núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais vinculado à Unicamp, no qual o *clown* se constitui como um dos campos de pesquisa do ator. No LUME, o universo da máscara do *clown*²⁴ remonta às experiências desenvolvidas por Burnier na Europa e nos Estados Unidos, especialmente a partir dos anos 1990, com Philippe Gaulier e Nani Colombaioni. Posteriormente, advém outra abordagem, desenvolvida por Richard Pochinko, que mescla a tradição europeia com a dos *clowns* provenientes da cultura dos povos indígenas norte-americanos.

Além das escolas, ou de equipes vinculadas a Instituições, surge no seio dos grupos de teatro autônomos um espaço de criação, de investigação e de formulação de uma pedagogia. No Rio de Janeiro, a Companhia do Gesto, dirigida por Dácio Lima, configura-se como núcleo de criação artística e pedagógica, ministrando oficinas, nas quais utilizam a máscara rígida e o *clown*. Lima inicia sua trajetória teatral em Brasília, nos anos 1970, seguindo na virada da década para a Europa, período em que cursa a escola de Jacques Lecoq. Ao retornar, em meados dos anos 1980, funda o referido o grupo, caracterizado por trabalhos com ênfase no trabalho físico. Em 1986, decorrido um ano de experimentações, monta o espetáculo *Clowns*, no qual explora a linguagem gestual sem o recurso à palavra, procedimento que se tornou uma marca do grupo. No repertório da Companhia, entre outros, destacam-se: *As Máscaras* (1989); *O Baile* (1993) e *Macbeth, A Tragédia da Ambição* (1996). Em 2001, Dácio Lima coordena o Projeto “Jogo de Máscaras e Clowns”, e inicia, no decorrer das oficinas, a criação e direção de *A Menor Máscara do Mundo*, atividade que não foi completada por ele, em consequência de sua morte.

Também radicada na cidade do Rio, a companhia Amok Teatro, dirigida por Ana Teixeira e Stephanie Brodt²⁵, norteia o seu trabalho em dois eixos que se interpenetram: Antonin Artaud e Etienne Décroux. O Amok emprega o teatro tradicional de máscaras *Topeng* como linguagem e treinamento do ator, tanto em suas montagens quanto em oficinas pedagógicas.

Criada em 1988, em Porto Alegre (RS), a Companhia de Teatro Stravaganza, caracteriza-se pelo trabalho com a máscara, que é aprofundado a partir da relação com a *commedia dell'arte*. O ator e autor Luiz Henrique Palese é um diretor-mascareiro, e são de sua autoria (juntamente com José Ramalho) a concepção das máscaras do espetáculo *Como vivem os mortos?* Esse fazer caracteriza parte dos grupos que trabalham com a máscara, em que há um mascareiro (ator ou diretor, no recorte desta pesquisa) que trabalha junto com o grupo, tal como se dá no Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine. Inserem-se nessa vertente, entre outros, os dois grupos estudados neste trabalho – Moitará (RJ) e Fora do Sério (SP) – e o Barracão Teatro, sediado em Campinas.

²⁴ Além de espetáculos, o LUME promove cursos. O clown e o sentido cômico é um curso realizado em retiro de dez dias, e Técnica do clown é destinado àqueles que já possuem vivência com a linguagem.

²⁵ Brodt foi ator do Théâtre du Soleil e, como afirma no programa do espetáculo MacBeth, o grupo é uma de suas fontes no que diz respeito ao método de trabalho.

Fundado em abril de 1998, por quatro artistas interessados em pesquisar o ator contemporâneo *como instrumento da comunicação teatral*, o Barracão Teatro passa a desenvolver um trabalho de criação artístico-pedagógico em que a máscara é o eixo norteador. Assim, em outubro daquele mesmo ano estreia o espetáculo *Ninguém*, que aponta para os instrumentos de investigação do grupo: ator, improvisação, máscara e dramaturgia. Com diálogos baseados nas improvisações, o texto coloca em cena “personagens”, nomeados de forma alegórica.

No campo da atuação com objetos, Ana Maria Amaral introduz a prática com a máscara na Universidade de São Paulo, e publica sua pesquisa sobre o Teatro de Formas Animadas, constituindo-se em uma das principais referências sobre máscaras, bonecos e objetos. Alinhando-se à experiência desenvolvida pelo *Bread and Puppet* – não como proposta política, mas estética –, Amaral foi a responsável pela experiência pioneira enquanto inserção teórico-prática do trabalho com a máscara como disciplina de pós-graduação. Em 1991, oferece uma disciplina no curso de pós-graduação da ECA/USP, em que propõe uma reflexão teórica sobre a pedagogia da máscara. Inicialmente, para ser desenvolvida em um semestre, dado o anseio da turma, acabou estendendo-se por mais dois momentos. Assim, no mês de julho, realizou-se um ateliê para a confecção de máscaras neutras – a partir do negativo e positivo em gesso do rosto do ator – que foram colocadas em ação no semestre seguinte, colocando em discussão o conceito de neutralidade. Conforme observa Amaral, foi a partir desse curso que ela começou a sistematizar uma teoria sobre a máscara, buscando um caminho próprio. Enquanto Peter Schumann a impressiona pelo aspecto teatral, principalmente pela concepção das máscaras, Jacques Lecoq exerce uma influência sobre a parte pedagógica, precisamente na utilização e no treinamento do ator. Os exercícios práticos de confecção e manipulação foram importantes, visto que, *no repetir várias vezes, no fazer de novo, é que você começa a perceber o mecanismo da coisa* (AMARAL, 2003).

No século XX, a máscara adquire um outro estatuto, e passa a ser vista também como instrumento para a formação do ator. As conexões que se estabelecem ao longo desse período proporcionam uma trajetória significativa, multiplicando-se em diversas metodologias. Em Copeau, embora represente um avanço para o trabalho do ator, a máscara permanece restrita ao texto dramático. Com Lecoq, inicia-se uma pedagogia em que se propõe a constituição de uma linguagem-máscara, mesmo que descontextualizada, como observa Dario Fo. Diversas metodologias mesclam à tradição europeia – aqui sintetizada em Copeau e Lecoq – possibilidades de outras magnitudes. Nessa vertente situa-se, por exemplo, o transe controlado, proposto por Johnstone. Desde então, a máscara tem se firmado nos currículos escolares, alinhando-se a outros métodos que propõem o fenômeno do teatro centrado numa esfera não cotidiana. Atualmente, há no Brasil um número expressivo de profissionais que trabalham com a máscara²⁶, muito

²⁶ Atuando em preparação de montagens artísticas, como, por exemplo, Ricardo Napoleão, que realizou a preparação com máscara neutra para o projeto Solos do Brasil, sob a coordenação artística de Denise Stoklos. Entre os que têm como campo de atuação escolas de ensino médio, escolas livres de teatro, faculdades e grupos de teatro, é preciso destacar Beto Silveira, proprietário de um estúdio para formação de atores, que trabalha com o método das ações físicas de Stanislavski. Entre aqueles que passaram pelo processo, a atriz Stella Miranda, que integrou o grupo Pessoal do Cabaré, dirigido por Buza Ferraz, frequentou a escola de Lecoq em 1979. Há ainda que ressaltar a vertente que não trabalha, necessariamente, com máscara, mas que dela se aproxima – é o caso de Gabriel Guimard, ex-integrante da Companhia de Philippe Genty e Louis Luis, que estudou na Desmond Jones School of Mime e na École de Mime Corporel Dramatique, de Etienne Decroux.

dos quais foram formados por mestres brasileiros, muitos dos quais, que regressaram ao país após experiências com a máscara no exterior no transcorrer dos anos 1980. Apesar de incursões em outros territórios, nesse momento, a maior referência, em escolas de teatro, é a pedagogia plasmada por Jacques Lecoq, e nessa afluência as experiências transbordam.

Eu sou trezentos! Eu sou trezentos e cinquenta!
Mário de Andrade

A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte.
Georges Bataille



CORPO-MÁSCARA:
CAMINHOS POR ONDE
FLUEM AÇÕES

A experiência com a máscara ganha impulso na Europa, no período após a Segunda Guerra, e, paulatinamente, conexões e intersecções configuram uma rede que se espalha pelo mundo, tanto na perspectiva da formação do ator quanto na exploração da linguagem. Nascido em países como França, Itália e Inglaterra, o trabalho com a máscara medra em diversas escolas do mundo, e é na década de 80 que ele adquire corpo em nosso país.

Entre os diversos nós que compõem essa rede, vejamos, por exemplo, as intersecções em torno de Jacques Lecoq. Em *O Corpo Poético*, o autor o principia narrando sua *viagem pessoal*, na qual nos dá a conhecer uma série de eventos propulsores para o desenvolvimento da sua pedagogia. O seu primeiro contato se deu com a máscara nobre, por intermédio de Jean Dasté, no grupo *Comédiens de Grenoble*, conforme os procedimentos utilizados no Vieux Colombier. No seu livro, Lecoq relata-nos ainda a sua experiência com o trabalho corporal anterior a esse encontro, e fala-nos de um fato fundamental, que ele denomina *A aventura italiana*, um dos determinantes para a criação de sua escola. Foi na Itália que pôde vivenciar a dimensão orgânica da *commedia dell'arte*:

Voltei a Paris, em 1956, com dois descobrimentos fundamentais de minha etapa na Itália: por um lado, reencontrar a comédia italiana, por outro, a tragédia grega e o coro. Amleto Sartori presenteou-me, por ocasião de minha partida, com todas as máscaras de couro da commedia dell'arte, o que me permitiu torná-las conhecidas na França e depois no mundo. (LECOQ, 1997:19)

Mesmo a fala soando um pouco exagerada, quanto à difusão das máscaras mundo afora por seu intermédio, é fato que elas se tornaram um dos eixos fundantes de sua pedagogia. Em 1948, a sua partida para trabalhar na Universidade de Pádua propicia um enredado que tem na máscara um móvel para a ação. Nesse entretecido, aglutinam-se artistas que também buscavam alternativas para as criações artísticas naquele período pós-guerra: Amleto Sartori, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Dario Fo entre tantos outros. Ao regressar à França, Lecoq funda a Escola Internacional que leva seu nome, na qual passa a exercer e, conseqüentemente, a divulgar a sua metodologia que, embora seja bastante difundida, não é a única forma de pensar a máscara. Uma vez reconhecida como espaço da metamorfose, seria de estranhar que tal objeto pudesse ser capturado como a representação de um espaço e não como aquilo que o constitui. Nesse caso, as abordagens que refletem esse pressuposto abrem, necessariamente, para a possibilidade de contaminações de variadas espécies²⁷ e de percursos que se distanciam dessas matrizes.

²⁷ É suficiente nos reportamos a Keith Johnstone, que incorpora o transe controlado em sala de aula, e a Richard Pochinko, que mescla a tradição européia à dos índios norte-americanos.

O entretecido da máscara em escolas brasileiras

Em 1974, Elizabeth Pereira Lopes (Beth Lopes) forma-se em teatro-educação e dramaturgia pela ECA/USP. Concluído o curso, e após trabalhar como assistente do diretor José Possi Neto, em Salvador, embarca para os Estados Unidos, para fazer mestrado em direção teatral na *State University of New York* (SUNY), em Albany. Nessa cidade, mantém contato com o grupo de teatro *Black Ensemble*, especializado em clown e em *commedia dell'arte*. Movida por essa experiência prática, Lopes decide ir à África, no intuito de observar a cultura dos povos *Dogon*. De regresso ao Brasil, realiza trabalhos em *commedia dell'arte*, e retorna à França, para estudar antropologia, com a qual buscava subsídios para embasar a sua prática. Permanece em Paris durante dois anos, período em que realiza um estágio com Mário Gonzalez, ex-ator do *Théâtre du Soleil* e professor de máscaras no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD)²⁸. O método utilizado por Gonzalez tem suas raízes na Escola de Jacques Lecoq, onde foi aluno e professor. Ao desligar-se da Escola, desenvolve um trabalho próprio, a partir das bases do seu antigo mestre.

Dada a impossibilidade de prosseguir o aprendizado com González, Lopes passa a trabalhar, no período 1980-81, com Takashi Kawahara, outro ex-integrante do *Théâtre du Soleil* e professor na *Université de la Sorbonne, Centre Censier*. Kawahara, que também era mascareiro, utilizava a *commedia dell'arte*, tendo como base de improvisação o *canovaccio*, numa *apurada técnica de triangulação* (LOPES, 2004). Nos finais de semana, como parte do processo de aprendizagem, a brasileira realizava apresentações nas ruas parisienses. Quando retorna a São Paulo, Elizabeth Lopes aplica procedimento semelhante com os alunos da Escola Macunaíma, e realiza um experimento fundamentado num *canovaccio* de máscara italiana, que é apresentado na feira de artesanato do Bexiga. Nessa peça, ela fazia Madame Pantaleão, uma *mama* italiana, cujo objeto utilizado pelo personagem era um rolo de macarrão, com o qual perseguia um chofer de táxi que havia raptado a sua filha. É na Escola Macunaíma, em 1982, que Beth Lopes introduz o seu método, cujo objetivo era o uso prático da máscara na formação do ator. Considerando-se tributária da pesquisa iniciada por Jacques Copeau, Lopes diz distanciar-se da *postura cartesiana* de Jacques Lecoq, *que enfatiza as regras e técnicas, mantendo certo distanciamento professor-aluno* (LOPES, 2004).

Quando retorna de uma outra estada em Albany, Lopes é convidada pelo diretor Celso Nunes, seu antigo professor na ECA, a integrar o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, como professora de máscaras. Inicia a sua trajetória pedagógica nessa Universidade em 1987, lá permanecendo quatro anos. Na Unicamp, emprega uma metodologia inspirada no “transe controlado”, desenvolvida a partir de pesquisa própria e do trabalho de Keith Johnstone. Segundo a professora, o transe acontece de maneira eficaz, e durante suas experiências alguns alunos mergulham profundamente num estado alterado de consciência, o que exigia uma preparação da orientadora para fazê-los abandonar aquele estado.

²⁸ Gonzalez ingressa no Conservatório (CNSAD) em 1981. Natural da Guatemala, no início de sua carreira trabalhou com teatro de bonecos. Em Paris, integra o *Théâtre du Soleil*, durante oito anos, participando dos espetáculos *Les Clowns*, em que fez o papel de Pépé la Moquete, *1789* e *L'ge d'Or*. Em 1989, funda a Companhia Mário Gonzalez, e exerce a função pedagógica em diversos países do mundo. Desde outubro de 2003, Christophe Patty responde também pela disciplina de máscaras no Conservatório.

Eu tive que estudar transe em outras culturas, e é por isso que eu fui para a África. Os dançarinos ficavam umas seis, sete horas dançando sem se alimentarem, sem beber água, sem fazer nada, estavam possessos. Mas eu não baseei minha teoria apenas na possessão. Na máscara neutra procuro a limpeza corporal, a economia. Na máscara da commedia dell'arte busco o germe da personagem. É verdade que eles [os alunos] vão soltando os estímulos, e no Pantaleão acontece possessão (...) tem máscara expressiva que acontece possessão também, e tem uma meia máscara, essa é pior ainda, ela é como a máscara neutra. (LOPES, 2004)

Lopes fica seis meses no Mali (África) pesquisando o fenômeno da possessão por intermédio das máscaras, que são utilizadas em rituais como o da colheita, em que os dançarinos as portam com o intuito de atrair chuva. Na confecção da máscara, o mascareiro elege uma árvore, aproxima-se dela e pede permissão aos espíritos para cortá-la. De posse de um pedaço de madeira, dirige-se a uma tenda e sonha com a máscara que irá confeccionar. Conforme os sonhos que tem naquele momento, elabora a máscara. A possessão origina-se da relação com o espírito que a máscara porta. Lopes estabelece uma metodologia em que mescla transe e *logos*, dado que o primeiro deve ser controlado por este último. Atualmente, centra sua pesquisa na linguagem do *clown*, tendo abandonado, momentaneamente, o trabalho com as outras modalidades de máscaras envolvendo o transe controlado. No percurso de Lopes, a máscara serve a outras finalidades que excluem a possessão, trabalho que desenvolveu fora do âmbito acadêmico, como, por exemplo, na preparação do ator com máscara neutra em montagem de peças.

Trilhando um princípio similar, Armindo Bião, professor da Escola de Teatro da UFBA, estabelece a sua relação mais estreita com máscara nos Estados Unidos. Em 1981, ao fazer o mestrado em interpretação teatral na Universidade de Minnesota, em Minneapolis, mantém contato com uma trupe franco-americana *La Jeune Lune* (A Jovem Lua), formada por atores norte-americanos e franceses, que permaneciam parte do ano na França e parte na América do Norte, trabalhando com máscaras neutras e com as da *commedia dell'arte*, fundamentados numa pedagogia que alguns deles haviam obtido na Escola de Jacques Lecoq. Fascinado por aquela experiência, Bião faz algumas oficinas com o grupo, retornando ao Brasil em 1984²⁹. A possibilidade de transformar o rosto e a voz do ator a partir do uso da máscara faz com que Bião se interessasse em conhecer mais profundamente a pedagogia de Jacques Lecoq. Assim, elege Paris como o local para realizar sua pesquisa de doutorado, por ter a possibilidade de lá desenvolver esse trabalho. De 1986 a 1990, permanece na capital francesa, período em que se torna aluno, e depois assistente, de Mário Gonzalez. Como já observado, González elaborou uma pesquisa própria da máscara neutra, como técnica básica para o uso posterior da máscara expressiva, e redimensionou a movimentação do coro, um dos pilares da pedagogia de Lecoq. Segundo o professor, *basicamente o que Mário faz é um trabalho de grande rigor e paciência para o ator.* (BIÃO, 2003)

Tal como Elizabeth Lopes e Armindo Bião, a atriz e professora de interpretação Sandra Dani, do curso de artes cênicas do DAD/UFGRS, entra em contato com a máscara nos Estados

²⁹ Quando regressa, Bião é convidado pelo cenógrafo, diretor e professor da UFBA Ewald Hackler, para realizarem um trabalho conjunto. Hackler confeccionava máscaras com os alunos e, como Bião observa, *experimentava a pedagogia da máscara ainda de uma forma muito intuitiva, mas apaixonável.* (BIÃO, 2003)

Unidos. Em 1981, ingressa no mestrado da *State University of New York* (SUNY), em Albany, onde, durante um ano e meio, realizou um trabalho de máscara com uma professora gregoa-americana, cuja abordagem, envolvendo a construção do personagem e o trabalho de formação do ator, despertou-lhe o interesse na aplicação em sala de aula. Assim, em 1983, quando retorna a Porto Alegre, passa a utilizá-la no desenvolvimento de sua disciplina. Naquele momento, o curso de interpretação tinha como fundamento o sistema de Stanislavski, principalmente a fase em que elaborou o método das ações físicas³⁰.

Embora tivesse outras referências, o trabalho com a máscara desenvolvido em Albany alinhava-se à corrente vinda do *Vieux Colombier*, principalmente a de Saint Denis. O percurso iniciava-se com um trabalho preparatório, acrobático, para o treinamento com a máscara neutra, até chegar à máscara do personagem, experimentada em improvisações e depois retirada quando se trabalhava o texto dramático. Para colocar a máscara, o aluno devia, primeiramente, senti-la, perceber o que aquela máscara lhe inspirava; uma vez posta, colocava-se em frente a um espelho e se observava nessa nova condição. Partia-se do silêncio, acrescentando a palavra, quando da utilização da meia-máscara. A máscara era, basicamente, um instrumento de preparação para a atuação do ator não mascarado.

Conforme Dani, antes do trabalho com a máscara neutra, a primeira a ser trabalhada era uma máscara maleável, inspirada no trabalho de Etienne Decroux³¹, que propunha a utilização de um envoltório de pano (uma espécie de malha) que deformava as feições do rosto, neutralizando traços característicos como os olhos, a boca e o nariz. Geralmente, a máscara de pano é da mesma cor da malha e da sapatilha vestidas pelo aluno. Nesse estágio, realizavam-se exercícios em que se buscava a expressão do corpo como, por exemplo, a exploração do comportamento animal, para se chegar ao comportamento humano. Para tanto, elaborava-se uma pesquisa de campo, em que se observava o animal em diversas situações: alimentando-se, dormindo, lutando, descansando entre outras. De posse desse inventário, cada aluno compunha o seu animal, porém, não se trata de imitação, mas de uma criação embasada naquelas características.

Na Universidade de S. Paulo, uma das vertentes do trabalho com a máscara origina-se do Teatro de Animação. Para a professora Ana Maria Amaral, o móvel que a conduziu a esse universo foi o impacto causado pela máscara utilizada no *Bread and Puppet*. Amaral morava em Nova York e, na ocasião, vivia-se um período bastante significativo para a história do teatro. A década de 1960, nos Estados Unidos, foram os anos de luta pela liberação da mulher, de apoio à descolonização da África, da eclosão do *flower-power* e do surgimento de experiências teatrais marcantes. Naquele momento, trabalhando como bibliotecária na ONU, aqueles impactos eram imediatamente refletidos em seu corpo, constituindo-se em emoções que iam se somando ao seu aprendizado.

³⁰ Quando se aposenta, há uma mudança no quadro de professores do Departamento. Como observa: Muitos professores saíram, devido à política do governo com relação ao funcionalismo público. Mudou muito então o perfil da escola. Entrou uma leva nova de professores, muito dos quais formados na escola. A maioria foram alunos nossos e que então retornavam. E me parece, isso eu te digo porque já não estou mais dentro da escola, que entra um perfil diferenciado aí, muitas pessoas voltadas ao trabalho do Barba, dentro da antropologia do ator, essa abordagem do Odin. (...). Foi incipiente, vamos dizer assim, o uso da máscara, eu usei e eu trabalhei com isso. (DANI, 2002)

³¹ Em suas memórias, Jean-Louis Barrault relata a utilização de processo similar. Ao vestir a cabeça com uma meia de nylon, essa “máscara impositiva” apagava o rosto, e o pescoço ganhava importância. Todo o corpo se tornava expressivo, e quem enxergava era o corpo inteiro e não somente os olhos.

Segundo Amaral, *trabalhar com Peter Schumann era uma coisa muito religiosa* (AMARAL, 2002). Embora não tenha participado dos seus espetáculos, o *Bread and Puppet* foi a sua escola. O primeiro contato foi como observadora; depois, como ela mesma diz, tornou-se *obreira do grupo*, e sua função restringia-se à confecção de máscaras e de objetos. O seu contato mais estreito foi com George Ashley, naquele tempo a pessoa fundamental na administração do grupo. Assim, o aprendizado ia se verificando pela observação dos ensaios, pelo acompanhamento dos espetáculos e pelas relações interpessoais.

Aprimorando a pesquisa individual, Amaral entra em contato com a pedagogia de Lecoq por intermédio de leituras, trilhando um caminho próprio, que resulta em experiências práticas. Como observa, o mais importante em Lecoq *é a sensibilização em relação ao uso da máscara e não necessariamente a máscara neutra em si*. (AMARAL, 2002). Excetuando-se a participação no curso³² ministrado por Donato Sartori, no Rio de Janeiro, a experiência prática com a máscara foi vivida, primordialmente, na observação e na experiência individual.

O percurso de Heloísa Cardoso Villaboim aproxima-se da trajetória de Ana Maria Amaral, no que diz respeito aos contatos iniciais com a máscara. Heloísa Cardoso principiou pela confecção, em 1983, sob a orientação de Márcia Benevento e de Beto Manieri, durante uma oficina promovida pelo Sesc Pompéia³³. Entusiasmada por essa primeira experiência, ingressa numa oficina de confecção com o artista plástico Donato Velleca³⁴ e, em seguida, trabalha com a francesa Audie Carter, cuja formação era voltada para a educação e a expressão corporal. Juntamente com o ator Luiz Damasceno, empreende experiências focadas no trabalho da diretora gaúcha Maria Helena Lopes, e é durante esse processo que entra em contato com a produção de Donato Sartori.

Por ocasião do trabalho na confecção de adereços para o grupo Pessoal do Victor, Heloísa Cardoso é convidada pelo diretor Celso Nunes para ministrar uma disciplina sobre máscara, no recém-criado curso de teatro da Unicamp. Enfocando a confecção e a atuação, a máscara integra-se ao currículo escolar daquele curso sob a responsabilidade de duas professoras: Cardoso coordena a área de confecção e Elizabeth Lopes orienta a utilização e o treinamento do ator.

Em 1986, antes do ingresso da professora Elizabeth Lopes, o trabalho com a máscara era desenvolvido por Heloísa Cardoso, Márcio Tadeu e Adilson de Barros, na disciplina que já se denominava Máscara (Código AC-208) e contemplava a teoria, a confecção e a utilização. Os procedimentos em sala de aula não privilegiavam uma linguagem específica, mas experimentos envolvendo conceitos, objetos e a sua exploração. Tadeu propunha interferências faciais que resultavam em máscaras mediante a “deformação” do rosto pela aplicação de algodão em suas partes internas, pelo uso da maquiagem e pela utilização de imagens, tomadas como referência

³² Neste curso, também estiveram presentes Heloísa Cardoso Villaboim (Professora de Máscaras da UNICAMP), Augusto Marín, Joca Andreazza, (ambos são alunos da Unicamp), Venicio Fonseca e Érika Retll, integrantes do Grupo Moitará. -RJ. Esta experiência refletirá de forma marcante nas trajetórias dos grupos Moitará e Fora do Sério-SP, no que diz respeito à máscara como objeto.

³³ Na ocasião, os dois artistas estavam trabalhando na montagem do espetáculo Farra da Terra, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

³⁴ Atualmente residindo na Itália, Velleca criou máscaras para o espetáculo *Mozartissimo*, da companhia de dança Cisne Negra, coreografado por Gigi Caciuleanu.

para a composição de um rosto outro. No que tange à experiência com o objeto-máscara e os materiais que o constituíam, foram exploradas máscaras expressivas elaboradas com papelão, folhas de jornal e sacos de papel, e máscaras neutras confeccionadas em papel mâché por Heloísa Cardoso, em parceria com Luiz Damasceno e Petrônio Nascimento. Os alunos realizavam na escola pequenos exercícios performáticos, que eram precedidos de práticas que envolviam aquecimentos, jogos dramáticos, e ginástica facial. Em 1987, com a entrada de Elizabeth Lopes para ministrar Improvisação, o trabalho com máscara adquire outra configuração, porém, essas experiências se estendem por mais um ano.

A formulação de um pensamento próprio sobre a máscara, conforme revela Tiche Vianna, origina-se do contato mantido com o diretor italiano Francesco Zigrino³⁵, que, em 1985, chega ao Brasil para dirigir uma das turmas de formandos da Escola de Arte Dramática – EAD. Especialista em *commedia dell'arte*, Zigrino proporciona àqueles alunos uma vivência que aprofunda a sua relação com a máscara, aprendizado que resulta num espetáculo, cumprindo uma temporada de três meses. A partir de então, a *commedia dell'arte* torna-se uma escolha fundamental para Vianna, constituindo a base do seu trabalho teatral, no qual a máscara se apresenta como escolha artística e como instrumento didático para a formação do ator, na medida em que auxiliava a compreensão daquilo que é teatral, aprimorando o entendimento do que é o cênico. Porém, a primeira aproximação foi movida pela curiosidade, de igual modo, no recinto da EAD, um ano antes da experiência referida acima. Durante um estudo para a montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, de Brecht, Vianna observou que em uma das cenas do texto os personagens lhe pareciam ser *figuras* (VIANNA, 2003). Assim, juntamente com um companheiro de turma, o qual tinha certa experiência com o objeto, realizaram o exercício. Conforme observa, eles apenas ilustraram a cena, e a proposta *acabou funcionando quase que de uma forma carnavalesca* (VIANNA, 2003).

No contato com Zigrino, a primeira relação ocorre com a máscara neutra, utilizada como instrumento de preparação para as meias-máscaras, que são experimentadas conforme os procedimentos que configuram o universo da *commedia dell'arte*. Posteriormente, dessa vez na Unicamp, Vianna retoma a máscara neutra e as máscaras expressivas, sob a orientação de Elizabeth Lopes. Contribuem ainda para o aprendizado as oficinas realizadas com Josephine Derrene, atriz do *Théâtre du Soleil*.

Cumprido esse percurso, e interessada em investigar mais profundamente a cultura italiana, bem como compreender determinados aspectos que suscitaram a necessidade de expressão dos elementos que configuraram, posteriormente, a *commedia dell'arte*, Vianna parte para Itália, onde permanece cerca de três anos. Em virtude da formação já adquirida, os professores lhe sugeriram que buscasse fora do âmbito acadêmico o seu próprio aprendizado. Como fizera Lecoq, que se distanciara da comédia livresca e partira para a rua, ela foi tecendo o seu próprio caminho nas relações cotidianas.

³⁵ Na escola italiana de teatro, o currículo contempla a máscara como elemento de formação. Francesco Zigrino também trabalhou com Lecoq. Em 1983 ministra cursos de *clown* e *commedia dell'arte* na EAD/USP e na FAAP. Encena as peças *O Arranca Dentes*, *Pinóquio*, e prepara os atores para a montagem de *Você Vai Ver o que Você Vai Ver*, entre outros trabalhos.

Quando retornei ao Brasil, muita gente queria saber o que é que eu havia estudado lá fora, viam os espetáculos e queriam saber o que é que era aquilo. Então, eu me vi, de repente, numa condição de ter que ensinar (VIANNA, 2003).

A necessidade de estruturar o aprendizado do outro fez com que ela organizasse uma metodologia de trabalho a partir dos elementos que foram os seus guias: *quando se trabalha com a commedia dell'arte você precisa aprender o cômico, você precisa aprender a máscara e você precisa aprender a própria dramaturgia* (VIANNA, 2003), enfim, três elementos que, necessariamente, tem-se de trabalhar com o ator. Como professora da UNICAMP, a intersecção com Heloísa Cardoso se dava quando trabalhava mais a máscara e menos a cenografia, já com a professora Maria Thaís, o diálogo era mais estreito, dado que o ponto comum era o trabalho do ator.

Desde o início dos anos 1980, Maria Thaís vem trabalhando com teatro, especificamente na formação do ator, munindo-se de procedimentos lastreados numa base física, mas, como observa, a máscara entrou em sua trajetória um pouco tardiamente (SANTOS, 2003). O trabalho técnico, centrado numa base precisamente definida, desenvolve-se a partir da manipulação dos elementos que constituem a conjunção tempo-espço. Nesse período, radicada no Rio de Janeiro, atua como assistente de direção; trabalha com a preparação corporal de atores e ministra aulas de teatro; porém, até então, nunca havia trabalhado com máscara.

Assim que chegou ao Rio, os contatos iniciais com o universo da máscara deram-se por intermédio de um trabalho prático – um espetáculo de Maria Helena Lopes, diretora do Grupo Tear, com o qual sentiu bastante afinidade – e de outro de cunho teórico, com professora Beti Rabetti, da Uni-Rio, que estudara *commedia dell'arte* na Itália. Seu trabalho efetivo com a máscara deu-se quando veio residir em S. Paulo, basicamente a partir da fundação e organização da Escola Livre de Teatro – ELT, de Santo André (SP). Na elaboração da grade disciplinar, Maria Thaís toma como referência o trabalho de Maria Helena Lopes, e busca um profissional para ministrar uma disciplina centrada na pedagogia da máscara. Dessa forma, desenvolve-se na Escola Livre de Teatro um trabalho de máscara neutra, orientado por Clarice Malheiros³⁶, que havia sido atriz do Grupo Tear e estava voltando para o Brasil, depois de ter cursado a escola de Jacques Lecoq. Com o desligamento de Malheiros da ELT, Tiche Vianna, que já havia regressado da Itália, dá continuidade ao trabalho, que principiava pela máscara neutra, seguida da máscara expressiva, para depois chegar à meia-máscara da *commedia dell'arte*. Nesse momento, Santos e Vianna estabelecem uma parceria³⁷ e, a partir de 1993, buscam estruturar um curso cuja base seria a máscara.

Em 1995, Maria Thaís ingressa num curso de atualização, promovido de tempos em tempos pela Escola de Jacques Lecoq, e destinado a professores formados nessa instituição. Dos cerca de trinta integrantes, somente ela e um outro aluno indiano não tinham passado pelo curso de formação. Conforme explica, já trabalhava com procedimentos que *explicitavam a mesma*

³⁶ Fora do ambiente acadêmico, Malheiros já havia feito um trabalho de clown com o grupo de Maria Thaís, mas ela nunca se aproximou de forma efetiva desse trabalho.

³⁷ Maria Thaís e Tiche Vianna trabalharam juntas no Piccolo Studio, escola de teatro – hoje desativada – localizada na Vila Madalena. Lá, ministraram os cursos: A Máscara como Linguagem Teatral: *Commedia dell'Arte* (1994) e A Máscara Neutra (1995).

coisa que a máscara propõe investigar, e esta lhe serve como meio de amplificação (2003). Assim, a professora aproxima-se da máscara, primeiro, como observadora, embasada em referências cênicas, abordagens teóricas e a partir de os estudos pontuais, até chegar o momento em que se aproxima materialmente da máscara neutra, que passa a ser o seu instrumento de trabalho. Ao longo do tempo, Santos desenvolvia o conceito de neutralidade por uma outra via, para depois encontrar na máscara o instrumento de explicitação e facilitação desse processo.

Professora do curso de interpretação da Uni-Rio, Ana Achkar, dois anos depois de graduar-se nessa universidade, em 1984, parte para a França, para estudar na Escola Philippe Gaulier. Naquele país, trava contato com a máscara neutra, a meia máscara e a *commedia dell'arte*. Em 1987, realiza um estágio no *Théâtre du soleil*, centrado nas máscaras balinesas (Topeng) e, de volta ao Brasil, retoma o contato com Ariane Mnouchkine, em 1993, durante um *workshop* realizado no Rio de Janeiro. No biênio 1995-1996, trabalha com Serge Poncelet e Stephane Brodt, ex-integrantes do *Théâtre du Soleil*, retornando ao universo das máscaras balinesas. *A definição do trabalho com a meia-máscara* (1999:11), entretanto, vai se dar em 1996, quando Achkar participa do curso ministrado por Donato Sartori, no Centro Maschere e Strutture Gestuali, na Itália. Conforme observa, a máscara *não me interessa – como objeto de estudo – pelo resultado prático do aluno que conseguiu fazer viver uma máscara em cena, mas sim pela variação ocorrida entre os erros e os acertos do percurso que ele traçou para conseguir tal feito* (1999:15). O seu objetivo é a formação do ator para a atuação despida do objeto.

Em Santa Catarina, o contato do professor Valmor Bletrame (UDESC) com o teatro de máscaras relaciona-se à atuação com objetos, e ele se deu, inicialmente, de maneira prática, no processo de encenação, no momento em que teve que utilizá-la no espetáculo *Planalto Sul Tropical do Sol*, que recriava uma lenda ligiana.

Era uma máscara de vara e que fazia mais ou menos o papel de coro. Em seguida, eu tive uma outra experiência que foi dentro de “E a galinha falou”, foi aí que eu entrei em contato com a máscara e as suas possibilidades de um modo muito mais intenso. Além dessas máscaras que faziam o papel de coro, de comentaristas, tinha um outro tipo de máscara e eram máscaras de rendeiras, elas tinham texto, eram máscaras inteiras com um vazamento maior na boca para permitir a emissão da voz. Elas tinham um texto muito curto, só diziam sim, não e tinham movimento (BELTRAME, 2004).

Foi a partir do treinamento que o diretor argentino Hector Grillo empreendia com os atores que Beltrame, paulatinamente, vai se familiarizando com esse universo. No espetáculo seguinte, *Caminhada do Espanta Tudo*, um novo processo se instaura, e os atores que não usam máscara dirigem aquele que a utiliza. O primeiro curso de máscara efetivamente realizado foi com a professora Elizabeth Lopes, conjugando aos princípios de Copeau e Saint-Denis a abordagem de Keith Johnstone. Paralelos a essas experiências, eminentemente práticas, os contatos com textos sobre a teoria da máscara vão se estreitando, principalmente, os trabalhos de Jacques Lecoq, que o auxiliaram, posteriormente na sistematização da sua prática, a partir da qual pôde elaborar uma disciplina dentro do curso de artes cênicas na UDESC. Num primeiro momento, dado o desejo manifestado pelos alunos, o curso centrava-se, basicamente, no processo de confecção, em que diversas técnicas eram empregadas. Essa escolha, porém, fazia com que o momento da

utilização das máscaras ocorresse quase no findar do semestre. As conexões com a professora de expressão corporal e dança davam lugar à criação de algumas cenas, embasadas no movimento. Ao longo do tempo, Beltrame redirecionou a disciplina e passou a focalizar a utilização da máscara centrada em duas questões. A primeira, como instrumento capaz de permitir ao ator o autoconhecimento das suas possibilidades corporais e a apreensão dos princípios fundamentais para o seu trabalho – que independem da linguagem ou do tipo de estética do espetáculo como, por exemplo, a limpeza do gesto, a clareza do movimento, o princípio do olhar como indicador da ação e a triangulação. A segunda questão refere-se à especificidade da sua disciplina. Para Beltrame, *o uso da máscara é fundamental para o trabalho do ator-bonequeiro, sobretudo em relação ao trabalho de interpretação, de atuação e de manipulação* (BELTRAME, 2004). Outras referências foram se somando à sua trajetória como professor; entre essas, a realização de uma pesquisa sobre o boi-de-mamão, tema de sua dissertação de mestrado, e a disciplina sobre máscaras desenvolvida no curso de pós-graduação da ECA/USP, período em que estabeleceu um diálogo profícuo com a profa. Ana Maria Amaral. A disciplina de máscara, nomeada Laboratório de Pesquisa Dramática I, passa a ser ministrada pela professora Maria de Fátima Moretti, formada na UDESC. Foi nas aulas de Beltrame que Moretti teve o primeiro contato com a disciplina que ora ministra. Tanto Beltrame quanto Moretti alinham-se àqueles que trabalham com a máscara na vertente da atuação com objetos.

Teatralmente falando, a máscara integra-se, na década de 1980, à trajetória de Fernando Linares, um dos fundadores do Grupo Galpão. Na época, a equipe preparava a montagem de *Arlequim Servidor de dois Amos*, de Goldoni, na qual utilizaram máscaras³⁸ de papel maché. É nessa ambiência que se dá o primeiro contato com a máscara neutra, por intermédio de uma artista italiana que vem ministrar uma oficina de introdução à *commedia dell'arte*. Ela traz consigo algumas máscaras da *commedia dell'arte*, e Linares, que já possuía experiência em artes plásticas, envereda pelo ofício de mascareiro. Nesse período, embora o grupo tivesse realizado diversos exercícios, findada a temporada da peça, ele não mais trabalhou com máscaras, dedicando-se somente à interpretação. Formado ator em Buenos Aires, ao chegar ao Brasil, encaminha-se para a direção e, posteriormente, para o ensino, tornando-se professor de interpretação no T.U. (Teatro Universitário), escola de técnica de teatro da UFMG³⁹.

Retomando o trabalho, em meados de 1995, Linares conhece Stephane Brodt e Ana Teixeira, que haviam se formado na escola de Etienne Décroux e, chegando ao Brasil, fundam o grupo Amok Teatro, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, faz o primeiro curso de máscaras balinesas – que se constituiu num evento rápido – e convida Brodt e Teixeira para realizar uma experiência mais extensiva com um grupo de artistas, em Belo Horizonte, e que culmina na abertura de um universo novo para Linares, pois se tratava de um trabalho com máscaras *que exigiam muita energia para a sua sustentação*. (LINARES, 2004). Como mascareiro, Linares passa, da atividade inicial em papel e cola, a fazer máscaras esculpidas em madeira, empregando, por meio de pesquisa própria, a técnica do Sartori.

³⁸ Tal como já ocorrera em outros tempos com o Piccolo Teatro de Milão, antes de utilizarem a máscara de couro, Linares observa: *eu me lembro que depois do espetáculo a gente colocava as máscaras para secar* (2004).

³⁹ Linares participou da primeira comissão para criar o curso superior de Artes Cênicas, na UFMG. A professora Bya Braga trabalha com máscaras, como disciplina optativa.

Quando eu fui conhecer o processo do Santori, eu já estava trabalhando com a técnica, adquirida por meio de leituras e outros contatos. Eu nunca cheguei a fazer o curso com ele, mas conhecia um monte de gente que me passava informações, livros e fotos. (LINARES, 2004)

Ao longo dos anos, os cursos foram se sucedendo; o de máscara neutra, com Maria Thais, por exemplo, e o de *commedia dell'arte*, sob a orientação de Tiche Vianna. Na década de 1990, ao tempo em que ministra uma oficina durante um festival de teatro em Londres e participa de outra coordenada por Giovanni Fussetti⁴⁰, Linares incorpora a máscara larvária à sua pedagogia. A máscara de olhos pintados, por sua vez, é oriunda da sua experiência com Stephane Brodt e Ana Teixeira, desenvolvida nos cursos de máscaras balinesas e de *clown*. Dessa forma, as experiências foram se somando e fizeram com que *se arriscasse a fazer um espetáculo com máscara*, até chegar ao seu último trabalho que é a máscara da folia de reis (LINARES, 2004).

A atriz e professora na Escola Livre de Teatro Camila Bolaffi (Cuca) principia a investigação sobre o *clown* com Maria Helena Lopes, e desenvolve-a com Cristiane Paoli Quito, que havia sido aluna de Elizabeth Lopes na Unicamp, e acabava de retornar de Londres, onde fora aprofundar-se sobre o tema. Inicialmente, o grupo se junta em torno de Maria Helena Lopes, que vinha a São Paulo ministrar os *workshops*. Dada a impossibilidade de continuar o trabalho com o grupo, Quito assume a função de orientadora, e dirige o primeiro espetáculo da Trupe de Atmosfera Nômade. Durante esse tempo, o grupo experimenta somente a máscara do palhaço, e as outras modalidades surgem com a vinda de Tiche Vianna para trabalhar a *commedia dell'arte* – ocasião em que se utiliza, pela primeira vez, a máscara neutra. Decorridos quatro anos, Bolaffi decide ingressar na Escola de Jacques Lecoq, lá permanecendo dois semestres. Na Europa, trabalha ainda com Carlo Boso, especialista italiano em máscaras da *commedia dell'arte*.

O trabalho do Lecoq com a máscara é muito preciso. Por exemplo, no primeiro ano a gente fica quase um trimestre sem usar o verbo, a gente usa só a máscara neutra ou a máscara inteira expressiva. É muito interessante como ele trabalha procurando a neutralidade corporal. Tem uma coisa interessante no Lecoq: ele desmistifica muito as máscaras, a gente faz máscaras lá, mas não há um método rigoroso de confecção, cada um vai e se vira e faz uma máscara e você põe e vê se funciona. (BOLAFFI, 2004)

De volta ao Brasil, participa do espetáculo *Movido a Feijão*, que dá origem à Companhia homônima. Nesse espetáculo, não se trabalha a máscara efetivamente, porém, são utilizados princípios que dialogam com o teatro de rua – é o caso, por exemplo, da triangulação. Em alguns momentos, os atores usavam narizes pequenos e bigodões, objetos que remetem ao nariz de *clown*.

Com esse breve transcurso “biográfico” centrado na máscara é possível observar o tecer das linhas que emaranham uma série de artistas e pesquisadores que se entregam ao universo da máscara, fato que ganha corpo a partir da década de 1980 nas escolas de teatro brasileiras. Trata-se de um recorte que não pretende ser origem, dado que experiências anteriores são possíveis.

⁴⁰ Fussetti fora aluno e professor na escola de Lecoq de onde saíra para fundar sua própria escola em Pádua.

A tessitura nos grupos Fora do Sério e Moitará

O interesse de Jair Correa, cineasta e artista plástico, em trabalhar com a máscara surgiu da necessidade de o grupo Fora do Sério ter um mascareiro junto à equipe. Ao ingressar no coletivo, conhece a produção do ator-mascareiro Joca Andreazza e investiga a máscara no teatro. Contudo, apesar de lidar com a escultura, faltava-lhe o conhecimento da máscara como elemento importante para a cena e a sua adequação ao rosto do ator. Distanciando-se de um objeto teatral, a máscara aproximava-se – em sua primeira incursão, na peça *O Gato Malhado* e a *Andorinha Sinhá*, de Jorge Amado – de um objeto de adorno:

Era um espetáculo com algumas máscaras, quatro exatamente: o Vento, a Manhã, o Gato e a Andorinha. Havia um equívoco muito grande, principalmente, na máscara do gato e eu levei mais de um ano para descobrir que eu estava no caminho da máscara de carnaval, da máscara ornamental, da máscara decorativa e não da máscara teatral. Foi preciso uma pesquisa muito grande para começar a entender como utilizar esse elemento no palco, sem que seja um simples adorno, mas que ele seja a complexidade de um personagem. (CORREA, 2003)

O aprimoramento na realização e utilização da máscara teatral foi se efetuando a partir de cursos e da prática desenvolvida no seio do grupo. O Fora do Sério teve como origem a Universidade de Campinas e, entre os seus integrantes, havia atores como Miriam Fontana, que passara por um aprendizado com a máscara teatral, tornando-se, na prática grupal, a responsável pelo treinamento com a máscara neutra. Especializado em *commedia dell'arte* e teatro de rua, o Fora do Sério sistematizou uma pedagogia que é aplicada em suas atividades internas e nas oficinas.

Tanto Érika Retll quanto Venício Fonseca, do Grupo Moitará-RJ, tiveram o seu primeiro contato com as máscaras neutra e expressiva por volta de 1986, quando participaram do espetáculo *As máscaras*, dirigido por Dácio Lima. Oriunda da dança, Retll formou-se em interpretação teatral na Uni-Rio, ao passo que Fonseca configura o seu percurso no fazer diário. No que diz respeito à máscara, ambos empreendem suas próprias escolhas e não experimentaram um processo de aprendizado sistemático em uma escola. A partir das suas inquietações, foram tecendo seu percurso.

Havia a vontade de querer trabalhar, minha frustração é não ter feito um trabalho prático direto, por exemplo, com o Lecoq, de tê-lo conhecido. Por outro lado, eu tenho um grande orgulho de não ter tido isso e ter tido as influências, porque, às vezes, a gente chega a conclusões do trabalho prático que são similares ao trabalho que uma grande figura dessa aí fez. (FONSECA, 2004)

Nesse amalhado, Retll e Fonseca foram passando por experiências que incluem Felice Pico, ex-ator do *Théâtre du Soleil*; Serena Sartori, diretora e fundadora da escola *Koron Tlé*, de Milão; Donato Sartori e Paola Pizzi, do *Centro Maschere e Strutture Gestuali*, Ariane Mnouchkine⁴¹,

⁴¹ Nas oficinas desenvolvidas no Brasil, Mnouchkine trabalhava com cerca de 70 pessoas, um grande número de máscaras da *commedia dell'arte* e máscaras balinesas.

Enrico Bonavera entre outros. No momento dessa pesquisa, o grupo conta ainda com um terceiro integrante, Daniela Fossaluzza, atriz formada pela Uni-Rio, que já havia passado por Oficinas de máscaras promovidas pelo Moitará, outro aspecto das atividades desenvolvidas pelo grupo.

Como podemos observar, as vertentes oriundas da França e da Itália são as referências mais presentes no que diz respeito ao trabalho desses artistas e professores com a máscara. Outros pólos foram surgindo, como os Estados Unidos, mas esses também possuem pontos de contato com as escolas franco-italianas. Considerando-se o teatro ocidental, observa-se que Jacques Copeau, Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq, este último principalmente, constituem as referências primordiais, tomando-se como marco o século XX. A partir desse trio, surgiram outros nomes que, por sua vez, remetem aos mestres citados. Contudo, em alguns casos, incorporam-se fontes diversas e, na busca de um caminho próprio, os artistas-professores integram referenciais de outras culturas como a africana e a asiática. No que concerne aos grupos, as trajetórias do *Théâtre du Soleil* e do *Bread and Puppet* configuram-se como escolas, na medida em que funcionam como polos irradiadores seja na formação do ator e da atriz seja no desenvolvimento da linguagem. A *commedia dell'arte*, um teatro que se serve da máscara como uma das características básicas de sua expressão, apresenta-se como a fonte plena de referências para diversas experiências artístico-pedagógicas.

Os percursos aqui apresentados revelam as possibilidades do aprendizado que pode se dar por intermédio de um mestre, de escolhas numa trajetória solitária ou de um processo sistematizado por uma escola. Em muitos casos, todavia, a observação constitui o portal para o universo da máscara. Deve-se ressaltar que observar é um dos procedimentos da pedagogia da máscara, conforme veremos adiante. Há uma diversidade de caminhos que conduzem ao trabalho com a máscara, configurando um entretecido de fontes, ao mesmo tempo diversas e comuns. Não se pode dizer que este ou aquele caminho seja o ideal, pois um e outro possibilitam apreender a potência da máscara como instrumento pedagógico ou como escolha artística. Neste sentido, observemos o que nos diz Fonseca sobre a metodologia do Moitará:

O caminho que a gente vinha encontrando é talvez um caminho mais longo se se pegasse a orientação de um mestre, mas por outro lado, ele se torna mais consistente, porque você erra e volta e aprende. Começa a não ter medo de errar, de obter maiores descobertas. (FONSECA, 2004)

Valendo-nos do conceito de Oswald de Andrade, diríamos que o entretecido antropofágico resultante dessas experiências no exterior proporcionou a esses artistas uma liberdade criativa em que cada qual pode tecer os seus próprios caminhos, dado que as escolhas não se atam de forma indelével às suas matrizes. Utilizando uma imagem poética, poder-se-ia explicitá-la pelo seguinte paradoxo, algumas vezes mencionado: *É Lecoq e não é Lecoq ao mesmo tempo*. Idem para Copeau, Jonhstone, Mnouchkine, Schumann entre tantos outros.

A contribuição desses artistas, professores e pesquisadores tem como resultado um efeito multiplicador. Esses profissionais brasileiros, muitos dos quais ainda atuam nas Universidades,

são responsáveis pela formação de homens e mulheres que hoje atuam com a máscara no Brasil⁴². Verifica-se, de igual modo, que a presença de artistas e professores estrangeiros contribui para fomentar o processo. Ambos constituem uma amostragem que confirma a disseminação de um pensamento sobre a máscara em território brasileiro. Por exemplo, tiveram contato com Francesco Zigrino, entre outros, Cristiane Paoli Quito, Tiche Vianna e Cássio Scapin. Mesmo que em alguns contextos possa haver um refluxo, ainda assim é perceptível a importância que é atribuída à máscara, como fator de formação e de criação de linguagem cênica, dado que ela dialoga com outras instâncias da cena contemporânea.

Os Caminhos da Ação Máscara

Os caminhos necessários ao conhecimento da linguagem da máscara podem configurar um método, no seu sentido primeiro⁴³, o que equivale a dizer que caminhos diferentes proporcionam metodologias distintas. No entanto, no que diz respeito aos fundamentos da máscara teatral, essas trilhas interceptam-se em princípios comuns. Quando se fala de pedagogia, estamos nos referindo também a caminhos, pois, etimologicamente, pedagogia⁴⁴ significa “o caminho ensinado às crianças”.

Não se pretende analisar, isoladamente, cada percurso, mas urdir procedimentos fundamentais numa tessitura. Eugênio Barba observa que *a antropologia teatral não procura descobrir leis, mas, estudar regras de comportamento*. (1995: 8) esse percurso não visa tanto a descobertas, mas a constatações e encruzilhadas. Outro aspecto a ser considerado: partindo do princípio de que a máscara é o espaço da metamorfose, as práticas aqui relatadas não devem ser vistas como um receituário, e sim como um instante, que se (trans)forma a cada momento.

Procedimentos no trabalho com a máscara.

Introdutoras do trabalho com a máscara no curso de teatro da Unicamp, as professoras Elizabeth Lopes e Heloísa Cardoso concentram-se, respectivamente, na utilização e na confecção. O método desenvolvido pela primeira tem por objetivo *a formação de atores com máscara, visando não ao teatro mascarado, não ao transe, mas sim a um suporte sólido para o ator*,

⁴² Tiveram sua formação na Unicamp: Joca Andreazza, Augusto Marin (Teatro Comunque), Miriam Fontana (Fora do Sério). Êsio Magalhães (Barracão Teatro) aprofunda o trabalho com a máscara com Tiche Vianna na EAD. Na UFBA, o professor Armindo Bião orienta a professora Isa Trigo, na elaboração de uma pesquisa sobre máscaras baianas. No campo da atuação com objetos – e procedentes do trabalho iniciado por Ana Maria Amaral, na USP –, destacamos, além do autor desta pesquisa, os professores Valmor Beltrame e Maria de Fátima Moretti, da UDESC. Para citarmos apenas alguns, cujos nomes estão envolvidos neste trabalho.

⁴³ Método= em grego: Meta (Após) + Hodos (caminho, jornada)

⁴⁴ O verbo grego *ego* significa conduzir, dirigir, guiar – e *agogô* é ação de conduzir (em português acrescenta-se o sufixo –ia, para formar substantivos abstratos). Assim, conduzir traz implícita a ideia de caminho.

a fim de que ele possa abandonar a máscara (objeto concreto) e abordar, com muito mais segurança, a máscara metafórica dos personagens que vai representar ao longo de sua carreira profissional. (LOPES, 1990:12). Lopes elabora o seu percurso, fundamentalmente, com a junção de técnicas originárias da escola de Copeau e a experiência de Keith Johnstone, como subsídio para a compreensão do “transe controlado” em sala de aula. Quanto às referências metodológicas, conta ainda com profissionais americanos e europeus que passaram pela escola de Jacques Lecoq. No ritual de iniciação à máscara, reelabora os procedimentos de Jean Dorcy e de Saint-Denis, quando este se refere ao uso do espelho. Na indução ao “transe hipnótico”, que funciona também como elemento de concentração, a professora não permite que os alunos permaneçam sozinhos. Como Johnstone observa, o transe precisa ser controlado pelo professor em sala de aula, o aluno não pode portar a máscara de forma isolada (1981:167). Para Elizabeth Lopes, em decorrência da herança africana no Brasil, um componente expressivo sobre a possessão permeia nossa cultura, haja vista os rituais de umbanda e do candomblé. (LOPES, 2004)

A atitude propiciatória ao “transe controlado em sala de aula” inicia-se com a preparação do ambiente, que auxilia a indução. Sentado numa cadeira e de olhos cerrados, o aluno inclina a coluna vertebral, direcionando-a para baixo, e permanece nessa posição visualizando uma cor sugerida pela orientadora. Decorrido certo tempo, é reconduzido, lentamente, à posição inicial. Dada a consigna para abrir os olhos, o aluno se relaciona com a máscara da forma que lhe convier, experimentando várias posições. Essa forma de tratamento da máscara parece insistir no fato de que ela não deve se apresentar (ou ser tomada) como uma forma imediatamente perceptível. Nesse momento, Lopes não lhe diz o que pode fazer, e só se manifesta quando se trata de algo não factível com a máscara. Como em Grotowski, o aprendizado se dá pela via negativa⁴⁵.

Aí o processo vai se desenrolando, uns entram em transe, outros não. Uns são mais suscetíveis, outros não são. Então, para fazer a minha tese na Unicamp eu reuni um grupo em que estava a [Cristiane] Paoli Quito, a Tiche Vianna. Fizemos um trabalho muito bonito de máscara neutra, meia máscara neutra e máscara da commedia dell'arte. Não chegamos a fazer o clown porque não deu tempo. (LOPES, 2003)

A disciplina era ministrada durante dois semestres letivos, partindo do silêncio para a fala, iniciando-se com a máscara neutra, depois meia-máscara neutra, máscara expressiva e finalizando com as máscaras da *commedia dell'arte*. Na meia-máscara neutra – também utilizada no *Vieux Colombier* – poderia haver a inclusão da sonoridade. Excetuando-se a prática com *commedia dell'arte*, a abordagem não se destina ao teatro mascarado, alinhando-se à desenvolvida pelo professor americano Sears Eldredge, no que concerne aos procedimentos e exercícios que servem a esse propósito.

A abordagem da *commedia dell'arte* tem como base os procedimentos utilizados por Philippe Hottier, ex-integrante do *Théâtre du Soleil*, quando estabelece a relação das linhas

⁴⁵ Utilizando como imagem o trabalho de um escultor, a via negativa poderia ser sintetizada como se segue: de posse de um bloco de material, o artista vai buscando a forma, tirando pouco a pouco o material excedente. É uma técnica pessoal e cênica do ator como núcleo da arte teatral. Observação feita por Carla Polastrelli, ao relatar sua experiência com Grotowski durante seminário ocorrido no Sesc Belenzinho, em julho de 2005.

da máscara com corpo do ator. Segundo Hottier, uma vez sobre o rosto, a máscara é o corpo inteiro que representa, e no objeto estão inscritas a energia mental e física do personagem (1989: 235). Assim, ele transpõe essas linhas de energia para o corpo, situando as que formam o nariz da máscara na extremidade inferior do osso externo. Neste sentido, para o personagem *Pantalone* (Pantaleão), o ponto culminante do nariz situa-o na base do referido osso, e as arcadas supraciliares são relacionadas aos ombros, direcionando-os para trás. Contraindo-se a esse vetor, a bacia tende a ir para frente, fazendo com que haja uma flexão nas pernas. A voz do personagem surge dessa organização corporal, cuja dificuldade leva-a a ter uma característica própria em virtude da respiração. O mesmo processo é aplicado às demais máscaras, nas quais *a posição do corpo modifica as percepções do pensamento* (1989:236), contribuindo para a composição do personagem.

Quando criado, o curso ministrado pela professora Heloísa Cardoso perfazia o diálogo com as disciplinas improvisação e interpretação, e a sua tônica recaía sobre a criação. O aluno confeccionava a máscara e, em seguida, experimentava-a. Seu objetivo, no entanto, não era o trabalho corporal ou a criação de um personagem, mas os próprios conceitos do objeto-máscara, percebendo as restrições e as liberdades daquele artefato. Ao longo do tempo, buscando alternativas aos modelos existentes, Cardoso desenvolve sua pesquisa sobre a criação de máscaras e propõe uma reconfiguração para a máscara neutra então utilizada. Nesse mesmo período, cria as máscaras expressivas que serviram aos experimentos realizados para a tese de doutorado de Elizabeth Lopes, desenvolvendo cerca de trinta tipos.

Com a entrada da professora Maria Thaís, os alunos exploram a máscara neutra no processo de improvisação e, assim, Heloísa Cardoso redimensiona o curso a partir da máscara expressiva, em que trabalha de forma breve a construção do personagem. Dentre as referências metodológicas, a principal é a desenvolvida inicialmente por Amleto Sartori. Os processos empregados perfazem um caminho que podem estar relacionados ao trabalho do ator, visto que ao elaborar a estrutura da máscara configura-se também o personagem. Nesse procedimento, há uma série de recursos que enriquecem a máscara-personagem, basta citarmos a relação com os animais, na qual as qualidades do seu caráter são incorporadas ao estado do personagem.

Confeccionada em papel *maché*, a meia-máscara é considerada por Heloísa Cardoso a mais adequada, tanto pela facilidade de obtenção do molde, no que se refere à manipulação dos materiais, quanto por deixar livre o maxilar inferior, uma vez que cobre cerca de três quartos do rosto. A confecção inicia-se pela elaboração do desenho do personagem, ocasião em que se apresenta uma justificativa para as escolhas que determinaram a sua composição.

Os estágios necessários à confecção fazem com que o processo requeira uma longa extensão temporal. Dispondo de uma aula semanal, são necessários aproximadamente dois meses até a finalização. Concluída essa etapa, realizam-se alguns exercícios práticos, individuais e em grupos, que têm como suporte os trabalhos de David Greaves, Audie Carter, Maria Helena Lopes, Ana Maria Amaral, entre outros.

A criação teatral de Tiche Viana origina-se da máscara. O personagem não é trabalhado pelo viés psicológico, e vincula-se à ideia de figura, que a auxilia na compreensão da máscara representada por aquela, dado que a figura pode conter em si outros personagens. Parafraseando Brecht, Vianna assinala que há muitos personagens num só personagem (VIANNA, 2002). De modo análogo, evoca Mário de Andrade quando este diz: eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta, referindo-se aos seus diversos “personagens”.

A estrutura pedagógica vem, basicamente, da sua vivência com o teatro popular e, especificamente, com a *commedia dell'arte*. Para que o ator possa apreender o universo da máscara teatral, Vianna elaborou um percurso que se inicia com a máscara neutra e desta passa para a máscara inteira expressiva, ambas sem a articulação da palavra. Em seguida, vem a meia máscara neutra, em que é possível a introdução do som, finalizando com a meia-máscara expressiva. A partir dessa base, cria-se uma sequência de trabalhos que permitem ao aluno tecer as relações que vão se dando em cada fase do processo. Se com a máscara neutra ele se vê perante inúmeras possibilidades, num segundo momento, com a máscara inteira expressiva, há a determinação de algo específico.

A máscara inteira expressiva é alguma possibilidade, ela não reúne em si todas as possibilidades. A partir do momento em que você a veste, você vê o que ela te pede fisicamente enquanto energia de trabalho, olhar sobre o mundo, enquanto movimento. Então você vai, a partir da cara que você veste, começar a descobrir que corpo tem aquela máscara. (VIANNA, 2002)

A possibilidade de conceber a máscara, que busca no objeto o estímulo para compor o personagem, faz com que o corpo saia da cotidianidade para responder ao jogo que o objeto propõe, aproximando-se daquilo que Lecoq observa em relação às duas maneiras de abordar a máscara expressiva. A primeira, por uma via interna, psicológica; e a segunda, externa.

Se examinamos, por exemplo, a máscara chamada “O Jesuíta” – na qual uma parte do rosto assimétrico invade a outra – esta pode ser atuada, por um lado, sentindo-se “jesuíta”, buscando a psicologia do personagem, o que leva a um determinado comportamento, a movimentos corporais específicos dos quais surge uma determinada forma. Por outro lado, podemos nos deixar guiar pela forma que nos sugere a estrutura da máscara. Esta vem a ser então um veículo, transportando todo o corpo pelo espaço, com movimentos concretos que fazem aparecer o personagem. (LECOQ, 1997: 66)

Partilhando a segunda hipótese, Vianna busca na utilização da máscara inteira expressiva construir um corpo cênico – sem necessariamente valer-se do aporte da palavra – e também um eixo para o corpo dessa outra face. As relações com o mundo se estabelecem no momento em que a máscara atua, ou seja, em que ela interage com aquele universo específico. Assim, *não importa quantas coisas existam, importa só aquelas com as quais o ator está se relacionando* (VIANNA, 2002). Constituída essa etapa, passa-se à meia máscara da *commedia dell'arte*, na qual as relações já são definidas entre elas, e em que cada uma delas tem uma configuração muito própria. No passo seguinte, cada aluno vai ao encontro do próprio desejo, empreende sua escolha sobre o que o motiva a falar naquele momento, e sobre qual a máscara mais adequada para explicitar isso.

Durante sua permanência na Unicamp, Tiche Vianna estabelece contatos com Heloísa Cardoso e Maria Thaís. Com a primeira, o diálogo se dá, primordialmente, na arte da manufatura, em que os alunos confeccionavam as máscaras que iriam trabalhar em sua aula. Porém, o processo não resultava em uma eficaz interdisciplinaridade:

Por uma questão dos meandros da universidade, porque é tudo muito difícil e complicado, e também por falta de habilidade, de destreza minha, eu acho, a agente nunca conseguiu, de fato, unir os cursos numa investida da máscara. Então, o que acabava acontecendo é que os alunos acabavam fazendo dois trabalhos distintos. (VIANNA, 2002)

Entre 1994 e 1999, Tiche Vianna ministra as disciplinas Improvisação, Interpretação e Mímica. Em consonância com o trabalho e a pesquisa desenvolvidos até então, a *commedia dell'arte* fundamenta a sua pedagogia. Se por um lado a *commedia dell'arte* era um instrumento valioso para trabalhar os conteúdos da linguagem gestual, a cadeira dedicada à improvisação, embora a desvinculasse da máscara, utilizava *os princípios técnicos da máscara neutra* (2002). Ao longo do seu percurso, o trabalho com a máscara vai se revelando profícuo, não só para quem a escolhe como elemento de linguagem, como também para o ator não mascarado.

Durante os seis anos em que permaneceu na Unicamp, Maria Thaís utilizou a máscara neutra. No início, valia-se do repertório como professora da área de interpretação e corpo, utilizando-o fundido ao da máscara. O trabalho técnico, posteriormente fundamentado em princípios desenvolvidos no curso realizado com Lecoq, proporciona instrumentos ao ator para que possa empreender a passagem de um corpo cotidiano para o corpo cênico, pedagogia que é dividida em duas etapas: treinamento corporal e máscara neutra. Como observa a pesquisadora,

Passa pela organização do corpo enquanto estrutura anatômica. Eu sou muito cuidadosa com isso, porque trabalhei muitos anos com o corpo mesmo, com a anatomia, com técnicas terapêuticas, organização corporal, muito preocupada com o alongamento, com o aluno entender porque ele joga o joelho dele para fora, especialmente com o pisar, as pernas. Todo um trabalho de organização corpórea, que passa pelo alinhamento, pela compreensão do jogo da gravidade do corpo, pela organização da coluna e das linhas do corpo. Ai do ponto de vista mais individual (SANTOS, 2003).

Nesse momento, duas outras noções básicas são desenvolvidas no trabalho técnico. A primeira trata a organização do ator no espaço; e a segunda, relaciona-se ao seu desenvolvimento no tempo. A combinação de tempo e ritmo constitui a base para a organização do ator no espaço cênico. De um modo geral, tempo refere-se à velocidade com que o aluno executa uma ação, e ritmo, à intensidade dessa execução. Empregando o primeiro conceito como fundamento, Maria Thaís utiliza exercícios básicos de Lecoq; por exemplo, a ondulação, um dos procedimentos que se relacionam ao movimento. Conectadas a essa base, as proposições de Meyerhold estabelecem a ideia de estrutura rítmica, numa sequência de cinco princípios expressivos, os quais, resumidamente, podem ser assim enunciados: todo o movimento começa num sentido contrário, ou seja, a ação cênica é gerada a partir da sua negação. O movimento tem um percurso, configura um desenho no espaço e, na medida em que se aproxima do seu terzo final, empreende-se a frenação, proporcionando um grau maior de tensão aos instantes

que precedem o ponto final. Em sua pedagogia, quando aborda o conceito de impulso, Jacques Lecoq também utiliza princípios semelhantes (1987: 102). Na realidade, trata-se de princípios, como bem observa Maria Tháís, que são encontrados em diversas práticas: a noção de ritmo como o pulso, a base, o coração do movimento, *está no teatro Nô, como estrutura mais ou menos semelhante - o jo hay kyu, na ideia de ritmo que o Stanislavski fala, está na capoeira e no tai chi*. (SANTOS, 2003). Situações onde se pode conceber operadores como, por exemplo, lento, moderado e rápido ou prelúdio, desenvolvimento e final.

As bases técnicas são adequadas à característica de cada turma. Se o conjunto é demasiado tênue na sua energia grupal, ela utiliza como base a dança afro-brasileira, ou a flamenca. Por outro lado, para aquela turma com energia efusiva é necessário introduzir algo que proporcione equilíbrio, ou seja, para aquela que possui demasiado *Manis* (vigor), é necessário trabalhar o seu *Keras* (suavidade), e vice-versa. Nessa parte expressiva, as ações podem ser utilizadas, em maior ou menor grau, em função das características de cada grupo. Assim, *desenvolver o corpo é desenvolver uma coisa fundamental que é a escuta, não o corpo como uma técnica virtuosística, mas como expressão e como estado permanente de escuta e de expressão a partir dessa escuta*. (SANTOS, 2003)

Na parte em que se faz uso da máscara neutra, exploram-se princípios fundamentais que permitem ao atuante a capacidade de manifestar as suas impressões sobre os fenômenos e as coisas que se lhe apresentam, não se atendo ao realismo, mas à realidade suscitada naquele momento. A sistematização dessa vivência abrange práticas, tais como: a exploração da amplitude do espaço; o corpo que expressa não apenas uma situação, mas o próprio ambiente, estabelecendo-o; o jogo com o objeto imaginário, a ideia de tornar visível o que é invisível, e a metamorfose dos objetos. O trabalho com a máscara neutra apoia-se também nas dinâmicas do coletivo e, nesse sentido, o coro é um instrumento que explicita as diversas relações do jogo cênico de forma exemplar:

Eu tenho uma crença, e acho que é até devido à minha geração, de almejar o trabalho com um determinado grupo de pessoas, onde a gente pensa o ator e não um protagonista. O protagonista num determinado momento pode ser a luz, o objeto (...). Essa noção de teatro, nessa complexidade que ele tem de camadas que vão se organizando, o ator é um elemento fundamental, sem dúvida, mas se ele não tem a noção do todo, ele é um péssimo jogador. Não dá para jogar sozinho. Meu trabalho expressivo caminha por aí. (SANTOS, 2003)

Os exercícios que envolvem todo o grupo são fundamentais. No equilíbrio do *plateau*, o espaço é um elemento ativo, e destitui a individualidade em favor de uma percepção que contribua para um jogo em que todos jogam, e não se converta naquele de um único indivíduo. Ele propõe uma hierarquia móvel, na qual aquele que antes protagonizava pode, no momento seguinte, não mais ser o protagonista. Há uma alternância constante visando ao equilíbrio do espaço.

No estágio inicial de exercícios com textos, estes não se compõem de peças teatrais, mas de obras narrativas ou poéticas que contêm um germe cênico, considerando-as sempre em uma

perspectiva coletiva. A ideia de experimentar a máscara neutra com a *Iliada* de Homero, por exemplo, é a de contar um pequeno trecho da epopeia coletivamente. A turma trabalha em coro com máscara neutra e, na dinâmica da cena, o aluno terá que buscar códigos que vão distinguí-lo como um protagonista, integrando-se, após o desempenho, no seio do coletivo, perfazendo um jogo de alternâncias.

Terminada a fase do silêncio, introduz-se a meia máscara neutra, na qual há a inclusão da fala, buscando-se referências, como, por exemplo, O *Banquete* de Platão, texto em que a noção de diálogo afasta-se da relação pergunta-resposta e põe em relevo o confronto de dois ou mais pontos de vista, configurando o embate de idiossincrasias. Dessa forma, o discurso filosófico, para Maria Tháís, converte-se em uma passagem para o discurso teatral, que será experimentado, a seguir, com um texto dramático. Com a máscara neutra⁴⁶, biparte-se o percurso em trabalho técnico e trabalho de criação. No primeiro estão colocados os princípios de sustentação da máscara; no segundo, a montagem cênica.

Ao programar o seu trabalho com máscara no DAD/UFRGS, a professora Sandra Dani adaptou a metodologia a que teve acesso durante o seu mestrado em Albany. Em Porto Alegre, dada a inexistência de um mascareiro naquele momento, Dani optou pela confecção das máscaras com os próprios alunos que iriam utilizá-las. Realizadas em papel *mâché*, as máscaras eram confeccionadas a partir do molde de cada rosto, resultando num modelo feminino e outro masculino. O mesmo processo foi empregado no trabalho com a meia-máscara. As referências para a sistematização do curso foram, basicamente, Saint-Denis, Jacques Lecoq e Bari Rolfé:

Eu não trabalhava dentro de uma corrente específica, usava muitos exercícios do Lecoq, de abordagem da busca da neutralidade, do teu movimento, do teu corpo, da tua energia, tudo isso na ação, especificamente agindo, quer dizer, o teu corpo em ação, o que eu acho que é o princípio de toda a criação. Vamos dizer: quando o ator consegue chegar nessa economia de gestos, nessa simplicidade gestual que guarda o conteúdo, que guarda a profundidade, o supérfluo é eliminado. Ai é o princípio de começar a construir, de agregar elementos para a construção do personagem. (DANI, 2002)

O conteúdo básico do curso de interpretação era desenvolvido em seis semestres, encerrando-se com uma montagem no último deles. Segundo a professora, uma vez previsto o conteúdo a ser desenvolvido em cada termo, o professor podia realizá-lo com a abordagem que achasse mais adequada. Dani trabalha a máscara no semestre dedicado ao personagem, porém não o vincula à montagem final. O percurso se inicia com o trabalho corporal, enfocando a limpeza do corpo quanto ao excesso ou à escassez de gestos; a respiração, como propiciadora do fluxo orgânico e a adequação física do corpo à máscara. Encontrado um ponto de economia no agir, seguia-se o trabalho com a máscara, que era centrado no personagem; não um personagem específico, mas concebido a partir de improvisações com o suporte de um texto dramaturgico. Basicamente, o trabalho com a máscara desenvolvido por Sandra Dani configura-se na seguinte sequência: auto-observação, observação do outro, correção, discussão e repetição.

⁴⁶ Assim como Elizabeth Lopes, trabalhava com cerca de vinte e oito alunos.

Contaminada pela experiência do *Bread and Puppet*, a professora Ana Maria Amaral trabalha a máscara na disciplina Teatro de Animação. Na sua pedagogia, o aluno passa pelo processo de confecção, que se inicia com a máscara neutra. Quando não há a possibilidade de se realizar a confecção, o aluno serve-se de máscaras providas pela orientadora, e que melhor se adaptem à sua anatomia. Amaral não contempla o estágio com a meia-máscara, centrando-se na máscara expressiva e constituindo personagens que possibilitam a contracenação. Há ainda as máscaras abstratas, que se distanciam de uma tipologia social, e que são caracterizadas por um traço metafísico.

A máscara, em Amaral, é silenciosa. A palavra, quando surge, ecoa dissociada do ator que a veste, e *quanto menos igual um lado é do outro, mais ela é atraente. É como a máscara expressionista do Bread and Puppet se apresenta* (AMARAL, 2003). O foco do trabalho reside na sua força expressiva, à qual o corpo do ator serve como suporte. A partir do que propõe a máscara, o ator principia a criação, e não deve ajustá-la a um personagem pré-determinado, mas criá-lo a partir do objeto, num processo de descoberta. Uma vez eleita ou confeccionada, o ator observa-a, coloca-a no rosto e olha-se no espelho, dando início ao trabalho de interiorização. Se na pedagogia do *Théâtre du Soleil* o aluno traja um figurino ao vestir a máscara, Amaral somente o utiliza quando o personagem já está definido. Antes da inclusão do figurino, utiliza-se uma indumentária que desnaturalize o corpo do ator; pode até ser acrescida de alguns acessórios, contanto que ressaltem a máscara. Nesse momento são propostos exercícios que estimulam o ator, realizados em grupos e por meio de improvisações livres que levam cada ator a configurar o seu personagem. O repertório contempla práticas que visam a construir uma espécie de biografia, contendo: o sexo; a idade; o lugar onde mora e com quem; os seus gestos peculiares; a sua postura em repouso; os seus objetivos em geral e em um momento transitório; a experiência com os quatro elementos e a descoberta daquele mais determinante; o animal que se lhe aproxima.

Até 1997, Valmor Beltrame era o responsável pela disciplina Laboratório de Pesquisa Dramática I, na UDESC, vinculada ao Teatro de Animação. O processo iniciava-se pela confecção, e cada aluno elaborava a sua máscara, experimentando, em seguida, uma série de exercícios – que propiciavam ao ator perceber-se e perceber o outro – fundamentados em conceitos com os quais Lecoq trabalhava: o olhar transposto para a cabeça, a triangulação, a economia de meios e de gestos, entre outros.

Ao passar pelo processo de confecção da máscara neutra, o aluno utiliza a técnica de papietagem, que não se assemelha ao modelo idealizado por Lecoq, aproximando-se de um outro formato anatômico, como ocorre com a máscara universal, desenvolvida por Bari Rolfe. A concepção começa pela feitura do negativo em gesso, tirado da face de cada aluno, e que serve de matriz para o molde positivo. De posse do primeiro, elaboram-se pequenas deformações com argila, para eliminar os traços característicos individuais e buscar feições mais neutras. Na etapa seguinte, um outro molde negativo pode ser tirado ou empapela-se a partir do próprio positivo. Da mesma forma que há adequações na fase de confecção, há um contexto e uma realidade objetiva que exigem adaptação:

Não dá para seguir todo o percurso do Jacques Lecoq (...), eu trabalho sessenta horas durante um semestre, imagina o que é possível fazer?... Eu digo que o curso oferece os elementos técnicos e a concepção mínima para que eles possam perceber que esse é um recurso disponível importante e fundamental na preparação de elencos ou para atuação com atores no teatro de formas animadas. (BELTRAME, 2004)

Os princípios da máscara neutra, que são fundamentais para qualquer ator, são também aqui investigados sob a perspectiva do ator que se especializará na atuação com objetos. Diversos procedimentos com os quais Lecoq trabalha são basilares para o teatro de animação, e quando o aluno toma consciência do seu corpo e, conseqüentemente, do corpo do outro, ele pode analisar a cena, a atuação, o movimento e o corpo-outro, levando-o a trabalhar, de forma mais eficaz, o boneco. Essa “outridade” que a máscara provoca é fundamental para o personagem-boneco, que tem como fundamento o deslocamento do corpo ator.

Em determinadas ocasiões, Beltrame chegava a trabalhar com cerca de 30 alunos, o que o impossibilitava de trabalhar a criação de cenas. Em virtude disso, adotou-se a estratégia da divisão da turma, com o objetivo de não trabalhar com mais de quinze alunos. Esse fato tornou possível uma exploração além da máscara neutra, caracterizada como treinamento, e outras modalidades de máscaras expressivas – ocasião em que o professor passa a compartilhar a disciplina com Maria de Fátima Moretti, que tem realizado incursões em outras modalidades como a meia-máscara da *commedia dell’arte*.

A professora Maria de Fátima Moretti (Sassá) estabelece o seu percurso partindo do silêncio para a fala, e toma como referências fundamentais Lecoq e Sears Eldredge. Na sua prática, incorpora a experiência obtida quando aluna da UDESC, aproximando-se da vertente desenvolvida por Valmor Beltrame e Ana Maria Amaral. Na pedagogia que formula para a máscara neutra, Moretti redimensiona os exercícios de Lecoq, adaptando-os às condições locais.

Eu transformo aquela coisa bem certinha como ele faz, mesmo porque eu não trabalho com a máscara do Lecoq, que tem uma abertura total para o olho. Em minha opinião, não funciona porque o olhar diz muito e eu prefiro ficar só no corpo. Se tu tens todo o olho do ator, ele ajuda muito a compor o corpo. Então, eu prefiro só o corpo mesmo para começar e os olhos da máscara eu sempre faço pequeninos. Os alunos têm um pouco mais de concentração e funciona muito a máscara neutra para o trabalho de ator. (MORETTI, 2003)

Durante o segundo semestre do primeiro ano, Moretti ministra a disciplina Improvisação II. Nesse momento, dá início à preparação para a máscara realizando improvisações em que não há o recurso à fala. O foco do trabalho é o corpo do ator, buscando-se, entre outras coisas, o gesto mínimo para a realização das ações. No semestre seguinte, em Laboratório Dramático I, chega-se à máscara, e durante a fase inicial, que se estende por um mês, cada aluno confecciona a sua máscara neutra. Paralelo a esse trabalho, lida com a linguagem gestual, em que são propostos exercícios que incluem outras formas de máscara. Com o exercício que utiliza um lenço preto que encobre a face do ator – e que remete às práticas de Copeau – o aluno deve expressar corporalmente aquilo que lhe é solicitado. Assim, a tristeza, por exemplo, deve ser

vista por intermédio do corpo, e é, por fim, focalizada, pela orientadora, com o auxílio de uma moldura de um quadro.

Após o trabalho com a máscara neutra, a segunda parte do curso abre-se para experimentações com máscaras expressivas de diversas culturas. Em cada semestre, Moretti propõe exercícios, precedidos de uma investigação teórica, para que os alunos confeccionem e elaborem cenas com essas diversas escolhas. Quando, por exemplo, trabalham a *commedia dell'arte*, cada aluno elege uma máscara e a confecciona. Não se trata, no entanto, de reproduzir um dos modelos, mas de tomá-lo estímulo para confeccionar o objeto para um personagem resultante da sua escolha. Constituídos em grupos desde o início, e já com algum texto em vista, os alunos realizam pequenas cenas que são trabalhadas em classe, orientadas pela professora.

A primeira proposta é colocar a máscara, não digo que tenha que ser assim ou assado, eles já têm a leitura, através de alguns textos, como é que reage esse Arlecchino. Então, proponho que ele coloque a máscara e que caminhe, não o aluno, mas o Arlecchino. Buscar o Arlecchino é super bonito! É o dia da descoberta. Todos os alunos observam, e a gente vai vendo o crescimento desse Arlecchino. Na verdade, não temos muito tempo para os personagens, eu privilegio a neutra, mesmo porque trabalhar um personagem sem passar pela neutra não fecha. O personagem acaba ficando no esboço. (MORETTI, 2003)

Assim, no percurso desenvolvido por Moretti entre a máscara neutra e a expressiva, a cada semestre são apresentadas propostas diferentes para o desenvolvimento do trabalho. Vinculada ao universo do Teatro de Animação, a máscara, além de se constituir uma linguagem expressiva, serve como instrumento para a formação do ator-animador. Os dois semestres seguintes, sob a orientação do professor Valmor Beltrame, enfocam o teatro de bonecos, o teatro de objetos e o teatro de sombras, e estabelecem uma ponte com o jogo da máscara.

O trabalho básico do professor Armino Bião (UFBA), em Técnicas de Corpo para a Cena, inicia-se pela exigência de o ator estar só e de se comunicar pelo olhar. Nesse momento, de rosto descoberto, o ator utiliza apenas uma touca de malha preta, para eliminar o cabelo, neutralizando, assim, a moldura da cabeça.

A máscara só existe se há olhos dentro dela, olhos que veem, que veem gente, o público, no caso. O ator está sempre em olho-comunicante com o público é uma coisa que demanda uma paciência muito grande, uma tensão muito grande, é como se a máscara não fosse um agente, e sim um reagente. (BIÃO, 2003)

Para tanto, é necessário que o ator exercite o corpo-olhar em toda a sua plenitude, e, estando em ação, qualquer estímulo sonoro como, por exemplo, uma madeira que range ou uma pessoa que tosse, o ator-em-máscara retém o movimento e, com o corpo relaxado, olha a fonte do ruído. A percepção tanto pode advir no seu campo de visão ativa como ser apreendida pelo olhar periférico. Trata-se de um exercício no qual o ator experimenta um estado de atenção que o habitua a estar integralmente em cena, reagindo a sons e movimentos. Conforme Bião, além de proporcionar o domínio corporal, *instala-se uma espécie de relaxamento no pescoço que é maravilhoso para o trabalho vocal futuramente* (BIÃO, 2003). Esses jogos propiciatórios para a

utilização da máscara neutra fazem com que o aluno, ao colocá-la, na fase seguinte, já direcione o olhar. Nesse momento, porém, ele não tem como utilizar o olhar periférico, e percebe que é necessário deslocar a cabeça, *como se os olhos estivessem presos na máscara* (BIÃO, 2003).

Na preparação para a máscara e na iniciação à máscara neutra, o aluno exercita-se em solo, passando, a seguir, a atuar com o outro, inicialmente em duplas; nesse momento introduz-se o conceito de triangulação. Numa primeira proposta, havendo dois atores em cena, pelo menos um deles tem que estar em contato permanente com a plateia: enquanto o primeiro ator olha para o público, o segundo dirige o seu olhar para aquele ator; no instante em que o primeiro abandona o público e volta-se para o companheiro, este passa a olhar o público. Sucessivamente, são introduzidos outros exercícios, cujas variações adquirem complexidade no decorrer do tempo. Por exemplo: sem indicar a direção do seu deslocamento, o ator dirige o olhar para o público e movimenta-se a seguir – feito que exige de todo o grupo um nível de concentração intenso. Esse trabalho básico, fundamentado na metodologia de Mário González, desencadeia um processo que leva o ator à construção do corpo cênico:

O mais fascinante é que parece que nada está acontecendo, mas o que está acontecendo é um processo interno e um controle externo do corpo. O ping pong é para isso (...). Eu dava ações, como, por exemplo, um passo. Você pode andar um passo para frente e para trás, para um lado e para o outro. Você anda um passo e passa o olhar para o outro andar, isso faz com que os atores se aproximem e se distanciem e isso acaba criando histórias para o público, embora a ideia não seja exprimir, mas experimentar o jogo cênico. O equilíbrio cênico tem a ver com a famosa ideia do equilíbrio da cena de Lecoq, o equilíbrio do plateau. (BIÃO, 2003)

O movimento do coro elaborado por González, em que um ator sempre terá o seu olhar direcionado ao outro, ancora-se em regras rigorosas. Ao buscar o equilíbrio do espaço cênico, os atores elaboram uma espécie de coreografia, manipulando princípios básicos do trabalho com a máscara neutra e que constituem um ponto de partida para a criação com as outras modalidades. Os exercícios propostos desenvolvem principalmente: a escuta necessária para a relação em cena e com o público; a manutenção do equilíbrio cênico; a aquisição do estado de calma e de tranquilidade para a execução das ações; a respiração estabelecida com o espectador; a decupagem do movimento e o controle do olhar.

Quanto ao espaço, dois círculos concêntricos são delimitados: o interno é destinado à área de atuação e o externo serve como coxias e plateia. O percurso se inicia com a máscara neutra, precedida de uma prática corporal, na qual os exercícios mais frequentes são os de acuidade auditiva e segmentação corporal. Quando se trabalha a máscara expressiva, a atividade decorre no final da aula. Os alunos não passam pelo processo de confecção e, ao buscarem um corpo para cada personagem da *commedia dell'arte*, utilizam máscaras de couro, pertencentes ao orientador. Na relação com o objeto, geralmente é solicitado ao aluno sentar-se numa cadeira e estabelecer um contato com a máscara antes de fazê-la atuar. As aulas transcorrem em dois dias, estendendo-se por duas horas cada (TRIGO, 1999). Ultimamente, a trajetória empreendida por Bião levou-o a trabalhar espetáculos sem o objeto-máscara, porém mantendo o seu caráter pedagógico.

A professora Ana Achkar (Uni-Rio) propõe a utilização da máscara como instrumento de formação e de treinamento do ator, sistematizada numa pesquisa própria. Na realidade, Achkar privilegia o estudo do personagem, utilizando somente a meia-máscara e sem passar pela máscara neutra, embora os princípios do trabalho com essa máscara perpassem a sua pedagogia. Como observa: *a meia máscara é aquela que pode e deve se exprimir também pela fala, levar em consideração tempo, exercícios corporais e vocais. Uso do grammelot para minimizar os efeitos ilustrativos e descritivos que a palavra pudesse propor à ação.* (ACHKAR, 1999:132)

A experiência aqui relatada está vinculada à pesquisa de mestrado, durante a qual Achkar elabora um ateliê prático de 120 horas/aula, para cerca de quinze alunos, integrado ao currículo escolar como disciplina optativa. Os procedimentos metodológicos são divididos em quatro etapas: preparação para o uso da máscara; aprendizado das regras do jogo⁴⁷; criação do personagem a partir da utilização da máscara e jogo cênico sem a máscara. Na primeira, corpo e voz constituem os eixos no desenvolvimento do trabalho de conscientização corporal, articulado na segmentação do corpo. A totalidade é apreendida na inter-relação das suas partes, apoiada na observação da respiração e na escuta interior. Como observa a autora, *no momento em que o aluno percebe o seu mundo interno ele se diferencia do outro.* (ACHKAR, 1999:129)

O ator busca, então, a realização do gesto não cotidiano, um dos elementos fundamentais para a constituição da sua presença cênica. Nessa fase, determinados exercícios são baseados na mímica corporal dramática de Decroux e no trabalho de Enrico Bonavera. Achkar propõe, por exemplo, que o aluno procure associar um estado emocional (ou característica dele) a cada parte do corpo, experimentando correlações entre o elemento concreto externo (atitude gestual) e o abstrato e de natureza interior (sentimento). Quanto às práticas vocais, estas têm como foco a exploração da sonoridade experimentada pela articulação do *grammelot*, que será utilizado nas improvisações com a máscara. Na sua parte final, trabalha-se a articulação do som que nasce do movimento, promovendo a integração corpo e voz, remontando ao conceito de aderência das palavras com o qual Lecoq trabalha. Exercícios originários da sua experiência com Stephane Brodt são, nesse momento, aqui utilizados.

A sequência *percepção, observação, e humanização* constitui a passagem compreendida pela finalização do aquecimento, a colocação da máscara e o trabalho sobre a sua dinâmica. Para introduzir o nascimento do personagem sugerido pela máscara, Achkar propõe exercícios como os que integram *a construção da ação para a máscara*: o aluno terá de tornar concreto, por meio de uma ação física, um estado emocional em que se inclui também a relação direta com a plateia, prática que envolve três procedimentos fundamentais: a relação com a máscara, o outro e o espectador.

Com o aprendizado das regras do jogo da máscara, etapa em que se experimentam diversos princípios, o conceito de “parada” refere-se ao *momento de paralisação da ação, onde o ator, com a máscara, deve dirigir-se diretamente à plateia, para comunicar uma mudança no estado emocional*

⁴⁷ Em sua conceituação, a professora utiliza “jogo” (sic) para especificá-lo em relação a outros aspectos que o termo suscita.

do personagem ou o estabelecimento de novas relações em cena, seja com um objeto ou outra máscara/personagem (ACHKAR, 1999:107). Embora a meia máscara torne necessário articular às “paradas” a ideia de um personagem e de uma situação, Achkar ressalta que o exercício das “paradas” é mais bem absorvido se realizado com a máscara neutra.

Para entrar e estar em cena, o ator precisa ter, no mínimo, uma urgência e um estado emocional ligado ao seu objetivo. Urgência é definida como o *motivo da existência do próprio objetivo, e estado emocional, o espírito com o qual será realizado* (ACHKAR, 1999:107)⁴⁸. Esses princípios possibilitam ao ator manter a concentração e o estado de prontidão para (re)agir a qualquer estímulo em cena. Conjugando a aprendizagem das regras do jogo e a criação do personagem-máscara, a série de exercícios subsequentes incorpora o conflito, elemento dinâmico para o desenvolvimento da ação. Assim, o aluno terá que criar e desenvolver um conflito para o personagem que sirva de mola propulsora da ação.

A partir de agora toda ação desenvolvida deverá estar localizada dentro do âmbito de um tema amplo e geral, proposto para todas as improvisações: a mudança. (...) [Tem-se] a ideia de um lugar comum a todos e de uma situação principal generalizada, além de um objetivo, uma urgência e um estado emocional específicos para cada máscara. (ACHKAR, 1999:110/150)

Nos exercícios para construção do personagem sugerido pela máscara, propõe-se que o aluno estabeleça um estado principal, um estado paralelo e um estado contrário ao primeiro – procedimento que se assemelha ao empregado por Amleto e Donato Sartori na confecção do artefato. As máscaras expressivas nascem de uma dialética, ou seja, das pulsações configuradas em expressões que interagem em máscara e contra-máscara, trazendo impressas em si o conflito. Assim, compostos por grupos de três a quatro pessoas, são realizados exercícios de improvisação com a máscara, inicialmente sem combinação prévia, nos quais estão envolvidos os procedimentos já mencionados. O exercício de improvisação com combinação prévia, começa pelo estabelecimento do lugar, da situação principal que diz respeito a todos e de um objetivo, uma urgência e um estado emocional.

A partir desse ponto, o processo centraliza-se no estudo do personagem mascarado, que vai sendo elaborado por meio de improvisações, que são canalizadas para a atuação com textos dramaturgicos, resultando em exercícios nos quais os atores portam máscaras, figurinos e adereços. O percurso desenvolvido por Achkar parte, portanto, de um trabalho individual para o trabalho em grupo, inserindo a máscara à medida que avançam os exercícios, até chegar novamente ao ponto de atuar com a face nua, verificando *a pertinência das regras do jogo da máscara na sua atuação sem ela* (ACHKAR, 1999). Dá-se um ciclo em que o ator, ao iniciar com o rosto descoberto, passa por uma experiência com a máscara e volta ao rosto descoberto, porém, investido de uma nova qualidade.

⁴⁸ O objetivo é traduzido pelo verbo, a própria ação que se determina. A urgência é a vontade de realização do objetivo, o motivo de a situação existir. O estado é o sentimento. Uma vez que o objetivo pode mudar, o importante é manter o personagem continuamente em crise, para que um conflito central possa se sustentar (1999:152).

Na reformulação do currículo escolar do TU/UFMG, no início da década de noventa, do século passado, Fernando Linares inclui o trabalho com a máscara na disciplina denominada Interpretação Dramática, compreendendo duzentas horas/aula, divididas em dois semestres. Se durante um semestre há a possibilidade de inserção da máscara; no outro, o docente tem a liberdade para escolher outros conteúdos da área de interpretação, como por exemplo, o realismo. No período anterior à reforma curricular não havia ementa que regesse o percurso da disciplina, e cabia ao professor, conforme o seu desiderato, estabelecer os conteúdos necessários. (LINARES, 2004)

A fundamentação da metodologia origina-se das experiências que obteve com a máscara ao longo do tempo, notadamente os princípios oriundos da escola de Jacques Lecoq, do teatro de Bali (Topeng) e do teatro antropológico. Linares parte da máscara neutra, segue com a máscara expressiva com olhos pintados, as máscaras balinesas confeccionadas em madeira, a meia máscara expressiva e, por fim, as da *commedia dell'arte*. Às vezes, utiliza o *clown*, porém como exercício para o aluno trabalhar a energia, e não como linguagem. Como observa, esse procedimento *é um bom passo para a máscara, porque ela puxa para o cômico, mesmo as máscaras balinesas, sempre se está trabalhando nesse universo da comédia* (LINARES, 2004). Na confecção das máscaras balinesas, Linares distancia-se do modelo oriental e introduz traços baseados na fisionomia do negro e de alguns tipos brasileiros, colhidos em fotografias. Na realidade, as máscaras inteiras constituem uma passagem para o trabalho com a meia máscara.

Eu trabalho com essas máscaras inteiras para o aluno conseguir ter uma noção do que é um estado, são máscaras de velhos. Nesses exercícios, o meu objetivo é que ele aprenda a sustentar um estado. Uma vez que ele já está com essa questão do estado [apreendida], muita coisa pode ser aproveitada [no passo seguinte] com a meia máscara, porque eu tenho [os mesmos modelos das máscaras inteiras] em meias-máscaras. E aí, quando ele coloca a voz, já está com meio caminho andado para o estado. Então, tem uma hora que eu faço bem essa distinção na meia máscara: como é que é essa energia, a energia do jovem, a energia do velho. Como tem, inclusive, na commedia dell'arte. (LINARES, 2004)

As máscaras dos velhos têm os olhos pintados e uma pequena abertura longitudinal na base dos cílios que permite ao ator visualizar o espaço. Dessa forma, essas máscaras jogam com a interioridade do atuante já que dispõem apenas de um restrito orifício para o contato externo. O contato com a meia-máscara, algumas delas confeccionadas em madeira, inicia-se pela percepção visual. O aluno segura-a com mão, tendo a face voltada para o seu rosto e busca, por intermédio de pequenos movimentos e experimentações sonoras, estudar as possibilidades que ela oferece, espelhamento que lança para o ator e a atriz um diálogo para sua constituição. Ainda sem máscara no rosto, e depois com ela ajustada à face, o aluno realiza diversos exercícios para desenvolver a *musculatura da imaginação*, prática que remete a Ariane Mnouchkine quanto ao treinamento atoral. Para o jogo com a máscara, são introduzidos, ao mesmo tempo, os procedimentos que abrangem a expressão vocal, a respiração do objeto, a triangulação entre outros. A título de ilustração, podemos citar o exercício de improvisação denominado Contação de História, em que são dadas várias situações em que um grupo de contadores deve relatar uma história para a plateia. Essa prática é igualmente empregada por Achkar no seu Ateliê da Uni-Rio, e é oriunda da experiência de ambos com Stephane Brodt, processo desenvolvido também

no Théâtre du Soleil. Até esse momento trabalha-se de uma forma relativamente livre, porém, quando se introduzem as máscaras da *commedia dell'arte*, elucida-se uma série de códigos que se relacionam especificamente a essa linguagem e à atuação com a máscara: é o caso do pensar-agir simultaneamente, um conceito que perpassa toda a trajetória.

O trabalho de Linares não se restringe apenas à linguagem estética da máscara e aplica-se à sua utilização como um instrumento para a atuação do ator não mascarado. Em 2003, ao trabalhar o *realismo crítico* no primeiro semestre, tomou como base a peça *O senhor Puntilla e seu Criado Matti*, de Bertolt Brecht. Os alunos buscam o personagem com a máscara, elaborando um corpo e uma voz para cada qual. Concluído o processo, abandonam o objeto, e procuram manter o estado conquistado com a máscara, processo que se verifica em outras abordagens em tela nessa discussão.

Em 2003, ao ingressar na Escola Livre de Teatro, a professora Camila Bolaffi principia o trabalho com a máscara durante as montagens curriculares, ocasião em que o corpo docente integra-se ao processo. A escola não se pautava por uma estrutura rígida, e a cada turma que ingressava, os professores propunham os conteúdos. Como referência metodológica, Bolaffi utiliza, fundamentalmente, a pedagogia de Jacques Lecoq adaptada às premências do momento, aliada a outras práticas, experimentadas em seu desempenho como atriz.

Eu não tenho esse tempo que o Lecoq tem. Ele trabalha um ano com os alunos, quatro horas por dia, e várias matérias. Por exemplo, lá em Sto. André, eu peguei a turma no segundo semestre, e a gente já tinha que fazer montagem. Então, não dava para ficar sem utilizar a fala por muito tempo, eu ia misturando um pouco. O que acontecia é que no processo de montagem, quando entalava em alguma coisa, eu ia buscar um exercício e ia somando as coisas. (BOLAFFI, 2004)

Neste sentido, a máscara revela-se um dispositivo que torna visível aquilo que faz obstáculo à fluência que perpassa as múltiplas instâncias da cena, e o ator tem, na máscara, um propulsor para a ação corporal. À época em que Maria Thais coordenava a ELT, Bolaffi ministrava o trabalho corporal, lastreado em técnicas de dança e na reeducação do movimento proposta por Ivaldo Bertazzo. Depois de seu regresso da Europa, ela retoma a atividade, agora vinculada à interpretação, em que almeja a uma espécie de dança do ator.

Os percursos nos mostram que, embora sejam diversos, os caminhos entram em intersecção em pontos comuns, ou seja, em princípios fundantes que regem o trabalho com a máscara. Seja como linguagem expressiva seja como instrumento de formação do ator, a máscara contribui para a estruturação de um corpo cênico, constituindo, em alguns casos, o campo da pré-expressividade. A ampla possibilidade de utilização da máscara reflete-se também na prática dos professores, quando percebemos que eles não se fecham em apenas uma escolha. Há aquele que a utiliza como procedimento ou instrumento pedagógico destinado ao jogo do ator, cujo aporte centra-se somente na máscara neutra. Outra possibilidade encaminha-a ao jogo da máscara expressiva e, neste sentido, a neutra funciona também como um instrumento de passagem para aquela. Por outro lado, a máscara expressiva pode servir como metodologia visando ao teatro

não mascarado; sem estar atrelada à utilização da máscara neutra, embora os princípios desta estejam subjacentes.

Na atuação com objetos, além de possibilidades já referidas, a máscara torna-se uma ferramenta eficaz na formação do ator, colaborando duplamente nesse trabalho, dado que possibilita a construção de um corpo cênico e também possibilita ao ator, operar princípios para a atuação com um objeto. Vale ressaltar ainda que a prática pedagógica não se restringe à academia, verificando-se também em outras ambiências, com finalidades distintas, dado que grande parte desses profissionais exercita a criação artística em diversas funções.

Nas escolas universitárias, o trabalho com máscara insere-se numa estrutura curricular que, em determinados momentos, pode gerar transtornos quando se propõe a realização de uma pesquisa mais extensa em sala de aula, dadas as condições que se apresentam no cotidiano escolar. Quando um professor desenvolve uma disciplina em dois semestres, por exemplo, pode ocorrer de ele contar, no primeiro semestre, com uma quantidade de alunos, com os quais desenvolve um percurso comum; contudo, no semestre seguinte, há a possibilidade de ocorrer uma mudança substancial nesse grupo, que passa a incluir alunos que nunca tiveram qualquer contato anterior com o objeto. De todo modo, o ensino com a máscara não impõe um percurso cristalizado, e cabe ao professor organizar o processo, estabelecendo o diálogo, não somente com o corpo discente, mas também com as disciplinas que compõem a grade curricular. Em alguns casos, a pesquisa torna-se factível quando desenvolvida dentro de um grupo. É importante observar que não há uma única forma e nem um único caminho para se trabalhar com máscara, quer destinada à formação quer à linguagem expressiva, e as trajetórias revelam-nos esses aspectos significativos. Os conteúdos não são ministrados, necessariamente, em disciplinas que contenham uma terminologia relativa ao nome máscara e encontram-se distribuídos em nomenclaturas como Improvisação, Laboratório Dramático ou Teatro de Animação. Em alguns cursos, contemplam-se tanto a utilização quanto a confecção do objeto.

A experiência prática, fundamental para a apreensão do trabalho, é compartilhada com a teoria que, em muitos casos, origina-se dos profissionais que exercem a prática – feito que não invalida a apreciação de outros pesquisadores. No momento presente, os textos a que os alunos têm acesso são as produções das pesquisas dos próprios professores brasileiros; ainda escassos, se comparados aos provenientes de pesquisadores outros países. A teoria não se restringe, especificamente, à máscara, mas engloba outras referências que ampliam a compreensão do fenômeno. Nas universidades, esse aspecto adquire maior relevância em relação aos cursos técnicos que contemplam uma carga teórica menos extensa, privilegiando a prática. A máscara visa, basicamente, à formação de um corpo cênico que atua no espaço-tempo, (trans)formando-o.

Jogar.com

Jogar portando uma máscara é (com)partilhar a ação presente em múltiplas camadas, estabelecendo inter-relações com o próprio corpo e entre esse corpo e o objeto apostado em sua face. É colocar-se em situação de risco e buscar um diálogo lúdico consigo mesmo, com o outro e com o espectador, em um espaço-tempo mutante.

Tanto em Copeau quanto em Lecoq, o jogo principia com o silêncio, que antecede o uso palavra, trajetória que, num outro contexto histórico, talvez pudesse ser invertida ou tornada simultânea. Na sua pedagogia, antes da utilização da máscara neutra, Lecoq propõe que se trabalhe a psicologia da vida silenciosa, para que os alunos (re)vivam situações lúdicas sem preocupação com o público, e em que todos os participantes se envolvem e (re)criam uma sala de aula, um mercado, um hospital ou um metrô. Nesse “faz-de-conta”, busca-se presentificar corporalmente a liberdade experimentada na infância, processo que Lecoq define como *rejeu*, para distingui-lo de *jeu*⁴⁹ *que aparece mais tarde, quando, consciente da dimensão teatral, o ator dá ao público um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação.* (LECOQ, 1997:41). As noções de jogo e “rejogo” alinhadas ao universo da criança, na pedagogia de Lecoq, remontam à antropologia jousiana, seja na prática do Laboratório de Estudo do Movimento – LEM, seja no trabalho atoral. Conforme nos diz Jousse, nenhum elemento no universo é independente, e o essencial do cosmo é a “ação que age sobre outra ação” (1978:46), processo interativo que se dá pela relação trifásica agente-ação-agido, na qual o agente propulsiona uma ação característica.

Ao associar o jogo da máscara ao universo da brincadeira infantil, Copeau e Lecoq elaboram práticas que procuram resgatar o estado lúdico, que é parte fundamental no trabalho do ator e da atriz. Todavia, há a necessidade de conhecer os condicionantes do jogo cênico, que são o trampolim para a criação. Seleccionemos, inicialmente, um condicionante referente ao objeto: Amleto Sartori, ao optar por confeccionar a máscara neutra em couro, utilizou um material macio demais, o que fazia com que, uma vez colocada no rosto de Lecoq, grudava demasiadamente na pele, impedindo-o de jogar. Assim, ele sentiu que era necessário haver uma distância entre o rosto do ator e a máscara. Esta não atua em oposição ao rosto, mas sim com o rosto; não se trata de um e de outro, porém de ambos, que se interagem simultaneamente, mas não se fundem, esse espaço-entre favorece a criação como lugar de atravessamentos, uma poética do vazio.

Numa outra perspectiva, a existência de um vazio (ou intervalo), embora não destituído de energia, configura um espaço-tempo não visível, porém sensível, e pode ser observado em determinados momentos na regra dos três segundos, no jogo do andar/falar empregado pelo *Théâtre du Soleil*, ou na dialética estabelecida entre ação e reação, na qual Elizabeth Lopes observa: *quanto maior seja o espaço de tempo entre a ação e a reação mais forte será a intensidade dramática,*

⁴⁹ Entre os diversos sentidos que a palavra *jeu* suscita, neste contexto, poderíamos referir à atuação, ou seja, o jogo que o ator estabelece durante a atuação.

maior será o jogo teatral se o ator sustentar esse nível (LOPES, 1990:59). Na triangulação, que contribui para a ruptura da continuidade lógica sugerida pelo realismo e a inclusão da plateia no jogo, há micro-momentos de vazios que o espectador preenche (joga) com a imaginação. A pontuação ou o acento constituem micro-espacos no transcurso de uma atuação ou dentro de um estado específico, caracterizando-se como trajetórias quânticas. O intervalo associa-se também à não-coincidência espírito (na qualidade de semente) e corpo na atuação do teatro Nô. Quando Zeami propõe mover o espírito aos dez décimos e o corpo aos sete décimos, origina-se um espaço em que *os três décimos restantes constituem um intervalo sustentado pelo espírito que se torna, então, a semente, que por sua vez, fará nascer o efeito do movimento.* (GIROUX, 1991: 120)

Assim, o jogo do ator [com a máscara] é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo, em que as relações são (re)descobertas em presença (Apud PICON-VALLIN, 1989:35). Valendo-nos da terminologia utilizada em folguedos nordestinos, diríamos tratar-se de um brincante, um ator-dançarino que, ao jogar, compromete todo o seu corpo, e relaciona-se ao estado orgânico em que o ator experimenta a calma do bem-estar que o jogo proporciona: fundamentalmente, brincar.

Improvisação e Acaso⁵⁰

A atividade improvisacional encerra, segundo Sandra Chacra, diferentes implicações e significados, em conformidade com os diversos contextos e práticas com os quais se encontra ligada, e caracteriza-se pelo “momento” e pela “espontaneidade” (1983:111). Quanto à máscara, Sears Eldredge diz-nos *que a improvisação requer que “vejamos” com nossa imaginação transformativa* (1996:60). Vista por esse ângulo, ela traz o improviso como algo intrínseco, pois, uma vez instaurada no tempo, e posta em movimento, é sempre devir.

Assim como o jogo, a improvisação ancora-se em princípios que atuam como propulsores para o imponderável, o fenômeno imprevisto (que pode ser pré-visto) e, no calor do evento, assume uma natureza inaugural. Contudo, pôr-se em relação é conviver em harmonia e, em determinados momentos, experimentar o conflito. Improvisar é da natureza da máscara, dado que o objeto deve, a cada dia, ser animado, receber do ator o sopro divino – respiração – para colocá-la e colocar-se em movimento. Embora vá constituindo um repertório, o ator não lhe tem apego e, a cada encontro, ele a (re)conhece, a (re)vê, a (re)cria. A máscara é o objeto que (re)vive a cada experiência, remontando ao pressuposto heraclitiano, segundo o

⁵⁰ Quando se fala em improvisação, há restrições por parte de certos artistas, dado o desgaste que a palavra possa apresentar em algum momento. Assim, a atriz Laurence Chablos, do *Théâtre du Radeau* diz que na companhia não há improvisação. Há também quem distinga improvisação de acaso. O ator-animador Nenagh Watson, ao falar do curso realizado com Tadeusz Kantor, em Charleville-Mézières, observa que: *nós não improvisamos, nós trabalhamos e criamos dentro da “realidade” do momento, usando o acaso. A diferença entre usar o acaso e a improvisação é que o primeiro vem de uma experiência interna, enquanto a segunda torna-se uma técnica estruturada* (1990:23).

qual sensível e inteligível não se separam. Nesse sentido, ser (de) novo a cada vez é para o ato sempre ser o primeiro de n vezes possíveis, abrindo-se também para a manifestação do acaso. A improvisação é um constante fluir do corpo-mente continuamente renovando o contexto de nossa experiência. Considerando-se esses postulados, ela pode se dar de uma forma livre, com uma estrutura mínima na qual a espontaneidade do ator possa ser posta em ação, ou advir de um universo mais codificado como, por exemplo, o da *commedia dell'arte*.

A codificação é um bom ponto de partida; ao invés de ser uma prisão, ela te dá uma tranquilidade para você até passar suas ideias. A coisa flui mais porque você está dentro daquele eixo e você tem o arquétipo como apoio. Você tem qual é o seu universo de criação, de raciocínio, da estrutura da improvisação e sempre com a ideia de trabalhar a musculatura da imaginação, trabalhar a agilidade do ator. (LINARES, 2004)

Como já observado, exercitar a *musculatura da imaginação* provém da experiência desenvolvida por Ariane Mnouchkine, juntamente com os atores do *Théâtre du Soleil*, do mesmo modo que as quatro regras básicas no exercício de improvisação: aqui, agora, rapidamente e verdadeiramente (TRIGO, 1999:47). No fundamento desses procedimentos está o pensar-agir simultâneo. Não se trata da primazia de um ou outro; poder-se-ia até inverter essa equação, pois falar em pensar-fazer (ou fazer-pensar) é tender a um estado (talvez utópico) em que tudo ocorre “ao mesmo tempo agora”. Pensar ou agir, como atos isolados, pressupõem um deslocamento que vai de encontro àquela outra qualidade do vazio referida anteriormente, dado que atuar com a máscara é estar sempre em situação presente. O pensamento deslocado da ação, ou vice-versa, provoca um efeito que retarda a (re)ação, enfraquecendo a presença cênica do atuante.

Para Lecoq, a improvisação é o *primeiro traço de toda a escritura*. Ele observa que, às vezes, no transcurso de um processo pedagógico, faz-se uma ligeira confusão entre improvisação e expressão, visto que aquele que exprime não está necessariamente criando. O ideal seria que isso acontecesse conjuntamente; contudo, isso nem sempre se dá. O ato de criação irradia, ao passo que o ato de expressão refere-se mais a si mesmo do que ao público (1997:30).

O ponto de partida para a criação do personagem (ou da figura) situa-se no exterior, na observação do modo como se movem os seres e as coisas, e como se refletem em nós. Nas palavras de Lecoq: *Eu não busco nas recordações psicológicas profundas uma fonte de criação, na qual o grito da vida se confundirá com o grito da ilusão. Prefiro manter essa distância do jogo entre mim e o personagem, que permite atud-lo melhor* (1997:32). A dinâmica da recordação é mais impactante do que a própria recordação, pois, *há que se encontrar um ritmo, e não uma medida. A medida é geométrica, o ritmo é orgânico. O ritmo é uma resposta a um elemento vivo* (1997:44). Improvisar com a máscara deixa bastante claro esse espaço-e-tempo que não se fundem, como já visto quando nos referimos ao objeto – é necessário haver um vazio entre o rosto e a máscara, e é nesse vão sintagmático, nessa escansão, nesse intervalo rítmico, que se dá a criação. A esse respeito, Achkar observa que:

O fato de a improvisação ser um excelente meio de abordagem de todas as exigências da criação dramática, justifica a sua escolha como principal modo de praticar o uso da máscara. No entanto, notei, durante o processo de trabalho, que a inversão dessa relação era inevitável. Na

verdade, a máscara foi o veículo perfeito para que as experiências das improvisações pudessem ser compreendidas, tanto estruturalmente como no seu conteúdo. (1999: 170)

Assim, ela conclui que o conjunto de procedimentos destinados ao uso da meia máscara será o método de ensino referente à improvisação, que é entendido como um *recurso utilizado para a obtenção da ação, cujas bases de realização dão-se sobre uma estrutura precisa e previamente combinada ou sob uma direção externa regular e rigorosa* (ACHKAR, 1999:152). Nesse processo, cada professor engendra o seu modo particular de condução. Enquanto em alguns a prática flui mais livremente; em outros, o orientador se faz mais presente no fluxo dos acontecimentos; contudo, nem para o aluno, nem para o professor existem fórmulas para garantir um sucesso, apenas princípios a partir dos quais eles atuam. Alguns, mais efusivos, interagem; outros são mais reservados. Segundo Elizabeth Lopes, na abordagem de Takashi Kawahara e Mário González, *o mestre orienta o aluno, contracenando com ele e combina uma técnica rígida com o improvisado e o imprevisível* (1990:7).

A improvisação estabelece um jogo no qual professor e aluno renunciam ao apreendido e dispõem-se ao inesperado. Assim, com esse instrumento pedagógico, o professor também improvisa, dado que não tem uma resposta preconcebida ao que o aluno pode propor. Improvisar não se vincula, necessariamente, a um resultado estético, e é um instrumento poderoso em que se conjugam diversos princípios da arte de atuar, em que cada um deve descobrir sua maneira de apr(e)nder. Assim como a máscara, ela não se constitui em um conjunto de técnicas, mas configura-se em princípios dos quais se valem os professores para comporem suas metodologias. Princípios operam como disparadores e não como elementos de coerção ou normatividade. Basicamente, a improvisação potencializa os sentidos, os estados emocionais e intelectuais, promove o azeitamento do corpo quanto à soltura dos movimentos, à amplitude da voz e à liberação do material expressivo. Improvisar é um processo de afinação do corpo-mente do atuante que deve ser uma prática contínua, constituindo um elemento constante do seu treinamento (ou *training*), é conjugada no gerúndio, no sendo/estando e não necessariamente no *é/estar*, dado que se faz nos moveres do corpo.

Se a improvisação *sob o ângulo do público, só pode ser entendida através de uma reação imediata da plateia* (CHACRA: 1983:111), cuja vibração contamina o artista em cena; quando esta se dá em um ambiente de formação do ator, a “plateia” composta pela classe reveste-se de uma qualidade específica, para além daquela experimentada pelo espectador alheio à situação explícita de aprendizado. Material criado em situação de ignorância – que pode constituir um repertório sempre restaurado –, a improvisação serve tanto à formação do ator e da atriz quanto à formulação de linguagens estéticas. Enfim, por mais codificada que seja, traz em si a surpresa, o inesperado, o admirável espanto que nos faz pensar pela sua originalidade.

○ Coro

O coro é um tecido relacional no qual tempo e espacialidade compõem o seu amálgama; uma vez que se dá em diversas modalidades, segundo os orientadores, ele não é apenas um exercício, mas um conceito que traz à cena a ideia essencial do teatro: o grupo. Mesmo sozinho em cena, um ator experimenta a dinâmica do coro com a plateia, constituindo um corpo orgânico no qual ora um ora outro protagonizam. Para Lecoq, o nascimento do coro tem início com um dos mais belos exercícios inventados na Escola: o equilíbrio do plateau⁵¹.

É um jogo baseado no equilíbrio e desequilíbrio de uma superfície cênica posta em movimento pelo deslocamento dos atores. Um espaço retangular é delimitado por bancos que definem o plateau. Este deve ser, obrigatoriamente, um retângulo (...) pois permite todas as grandes trajetórias dinâmicas: as retas, as paralelas e as diagonais que liberam e estruturam múltiplas possibilidades dramáticas. Esse espaço retangular, em equilíbrio sobre um eixo central, deve ser equilibrado a partir das múltiplas possibilidades de agrupamentos e deslocamentos das pessoas. É importante observar que não se trata de representar em plano realista a anedota de um espaço que báscula, e sim de ter a sensação de cheio e de vazio, experimentada, simultaneamente, por quem está no espaço cênico e por aqueles que permanecem sentados nos bancos (...) estar progressivamente em sintonia com o tempo, com o espaço e com os outros é, definitivamente, o que está em jogo nesse exercício. (LECOQ, 1997:141-143)

Os professores Armino Bião e Elizabeth Lopes, trabalham o coro conforme a proposta de Mário González: um jogo cênico refinado, desenvolvido a partir das experiências realizadas com Jacques Lecoq. *Articulação das diferenças pela respiração comum*, na metodologia empregada por Achkar, o coro é um exercício que introduz *o elemento emocional na concretização da ação, a escuta e a atenção do ator* (1999:97), possibilitando-lhe *a percepção do espaço cênico, revelando-lhe os seus planos e estabelecendo seus limites* (1999:98).

Além de ser um instrumento pedagógico, o coro é também uma escolha estética. Assim, o coro trágico é uma multidão elevada ao nível da máscara (LECOQ, 1997:139). Congregando indivíduos que agem em conjunto, é o espaço, por excelência, da experiência individual dialetizada com a do coletivo, configurando-se como consensualidade atorial. Não necessariamente é perspectiva homogênea, mas a coralidade da multidão, composta por singularidades, diferenças.

○ observador

No trabalho com a máscara, o espectador é um elemento fundamental tanto no processo de aprendizagem quanto no espetáculo, em que a plateia é um dos suportes do jogo cênico, no

⁵¹ Embora exista um termo correspondente em português, optei pela grafia francesa, dado que a grafia platô não dá conta do significado que a palavra francesa propõe: o espaço da atuação, o espaço cênico ou área do jogo. Ainda poderia se referir a planura, bandeja, prato de balança, palco de teatro e estúdio de cinema.

qual há uma poética do olhar. Visto que o observador é o espelho pelo qual o ator se vê, todas as práticas aqui analisadas incluem o observante como um dos princípios fundamentais da pedagogia. Para Lecoq, o observador não deve emitir opinião, porém, constatar. *A constatação é o olhar que se dirige à coisa viva, intentando ser o mais objetivo possível* (1997:31). Porém, o olhar também afeta, cria tensões que mobilizam o corpo observado. Referenciando-se em Arheimn, Trigo nos diz que ver é compreender, e *a percepção no nível sensorio é semelhante ao raciocínio no domínio do entendimento* (1999:33). O olhar do aluno deve ser como o olhar da máscara, em que todo o seu corpo participa, ativando as inteligências de todos os sentidos.

Não adianta você sentar e ficar pensando com a máscara o que ela vai fazer. A máscara é uma coisa que você vai experimentando e a partir do que você, olhando o seu público, os outros alunos, no caso de uma escola, vai ver o que você está fazendo. Eu acho que o mais legal da máscara é isso. É você ir juntando o que tem na cabeça e o que você está, realmente, mostrando. (BOLAFFI, 2004)

Durante um processo educativo, aprende-se também por observação, tanto o aluno que se vê fazendo algo quanto aquele que observa algo sendo feito. Entre as possibilidades que esse último sentido suscita, Maria Tháís nos diz que no seu processo de ensino-aprendizagem: *Sempre tem alguém olhando, sempre você tem que aprender a ver o exercício do outro, tem que aprender a ler o exercício do outro.* (SANTOS, 2003)

Instrumento de duas vias, a máscara é, nesse sentido, fundamental a presença de um observador. O ir-e-vir que caracteriza as vias interna e externa para o ator efetiva-se também pelo jogo cênico, mediante ator e espectador. Em outra instância, o professor é, de igual modo, um observante, uma vez que, nessa fase, o trabalho de orientação do ator é fundamental para o seu desempenho com a máscara.

No mundo quântico, não se pode separar o observador do observado, e nem mesmo afirmar que uma partícula subatômica existe antes na ausência de observação. Essa constatação depende de como a observamos e do tipo de experiência proposta: em função desses dados, um objeto pode ser visto como uma partícula ou como uma onda que se espalha no espaço. O observador desempenha um papel fundamental não apenas em relação à física quântica, mas também no que concerne ao universo da máscara, e ambas trazem em si o fenômeno da metamorfose. Podemos pensar a relação como o fazer mundos em cooperação, também como uma poética do olhar que invoca igualmente todos os sentidos. Além das atribuições que cada sentido convoca, abre-se a possibilidade de experimentar, com a máscara, sensações e sentidos do corpo em interação com ambiências. Como observa Virginia Kastруп,

O sistema háptico vai além do tato e é um dos mais complexos meios de comunicação entre o mundo interno e externo do homem. O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças através da coordenação de esforços de receptores do tato, visão, audição e propriocepção. A função háptica depende da exploração ativa do ambiente, seja este estável ou em movimento. (2007, p. 3)

Propulsora de um ambiente em movimento, com a máscara, podemos despir os olhos, ver o som, tatear o gosto, ouvir a matéria ou ser atravessado por uma percepção sonora tátil. Ações nas quais a estética é experiência viva no corpo que integra as explorações.

A relação com o objeto-máscara

O espaço teatral nunca está vazio, diz-nos Anne Ubersfeld, pois está ocupado por uma série de elementos concretos cuja importância relativa é variável, e podem ser os corpos dos atores, os componentes do cenário e os acessórios. Em um texto teatral, esses elementos *suscitam determinado modo de ocupação do espaço, determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo* (1989:139). Essas relações, verificadas no trabalho do ator com a máscara, surgem em diversos contextos. Na máscara neutra, serve como estímulo para um conjunto de exercícios, agregados sob o nome A Descoberta, nos quais o ator perscruta o objeto como se fosse a primeira vez. Este ainda pode ser incluído como um elemento do jogo, atuando no desenvolvimento ou na solução do conflito, como se dá na *Commedia dell'arte*. No jogo da máscara expressiva, o objeto também é o lugar da metamorfose, e a sua utilização pode constituir uma dramaturgia, mediante a interação objeto e ator no espaço-tempo. Embora não se constitua uma máscara, no sentido aqui empregado, em Kantor o ator adquire o mesmo estatuto de um objeto, e este pode equivaler ao desempenho do atuante.

Trato o ator como um objeto; mas quem disse que o objeto é menos importante em arte do que uma pessoa? O objeto é também um material vivo. Craig dizia que apenas o objeto é que contava (...). No teatro, uso o objeto como parceiro do ator. Não é um acessório simbolizando algo, mas um antagonista. Um bom ator sempre aprecia esse fato. (KANTOR, 1976:11)

E poderíamos também dizer: quem disse que o objeto-máscara é menos importante em arte do que uma pessoa? Ele pode vir a ser a ponte entre o ator e o mundo cênico, e lida com o transitório das infinitas travessias. No campo da animação, ele se reveste de uma qualidade específica quando pensado como Teatro de Objetos.

Há diversas confluências quando se manipula o objeto-máscara; contudo, há também, em cada professor, um jeito próprio de lidar com esse instrumento. Delimitando uma gama ampla, tem-se, por um lado, a relação imbuída de uma aura sagrada – o que não implica, necessariamente, uma abordagem mística – e, por outro lado, os que trabalham num viés profano, ou seja, a máscara é um objeto que adquire um corpo cênico. No seu trato com a máscara, Fernando Linares inclui-se nesta última acepção, porém, nas experiências mantidas com Stephane Brodt, ele observa que, antes de iniciar a prática, realizava-se um ritual para acordar as máscaras. Mesmo como mascareiro, Linares distancia-se dessa abordagem, tanto no ato da confecção quanto ao acondicioná-la – uma vez esculpida – em uma caixa, para não deixar à mostra o espírito da máscara.

Eu, por exemplo, quando faço máscaras de madeira, eu compro um tronco e o que eu penso é quantas máscaras vai dar, porque ele é bom. Eu vou fazer uma só, porque é só um espírito? Ao contrário, ainda bem que eu consegui uma madeira boa! Eu vou aproveitar o máximo, se eu fizer assim torto eu tiro mais uma máscara. (LINARES, 2004)

Há reverência pelo objeto por ser um instrumento de trabalho sensível, não apenas material, mas também pelo que ele propõe. O zelo estende-se aos locais específicos em que as máscaras são postas, muitos dos quais guarnecidos com um anteparo de tecido para protegê-las de eventuais descuidos ou congregá-las em um território de escolhas. Para Jair Correa (2003), *a máscara tem que ser respeitada como um personagem que se tem ao seu lado*.

Numa situação de aprendizado, conversar com a máscara no rosto implica, para alguns, danificar o material que a constitui; para outros, romper uma convenção ou macular o ritual praticado naquele instante. A máscara propõe uma série de informações; assim, falar desnecessariamente por trás dela é perder a oportunidade de capturar o inesperado, algo que emerge no seio do silêncio. Analisando a sua experiência, Achkar observa que a exploração do jogo da máscara serviu para o aprendizado técnico de certas regras básicas para o seu uso, dentre as quais destacamos os referentes ao manuseio: não a tocar frontalmente; ao vesti-la e desvesti-la, pôr-se de costas para o público, não se comunicar como ator usando a máscara, não virar a sua face para o chão, *de forma a preservar o seu interior da dispersão do mundo externo* (1999:147).

Na maneira de apresentar a máscara aos seus atores, Elizabeth Lopes estabelece um clima apropriado, adaptando a orientação de Jean Dorcy e Saint-Denis ao “transe controlado”, cuja função é *fazer com que os alunos obedeçam às regras impostas pela máscara* (1990:43). O ritual inicia-se com a implantação de um ambiente propício, que é auxiliado pela iluminação e composto por uma cadeira e um espelho. Ao invés de trabalhar com todo o grupo, ela opta pelo acompanhamento individual, e conduz o aluno ao transe hipnótico. Alcançado o estado proposto, improvisa frente ao espelho algumas ações. Ao abandonar o assento, movimentar-se pelo espaço, agora sob o olhar da orientadora.

As atividades do ateliê de confecção, na UDESC, desenvolvem-se em um clima de descontração, e, na passagem desse estágio efusivo para o da utilização da máscara silenciosa, Moretti realiza um breve rito, após o qual os alunos estabelecem uma relação outra com o objeto. Postas essas consignas iniciais, cada aluno passa a fazê-lo, individualmente, ao iniciar os trabalhos:

Eu procuro pegar a máscara com a mão direita e o elástico com a esquerda, até para ter essa coisa de todos fazerem meio junto, buscar essa primeira respiração. Eles ficam virados para a parede e o que eu peço é assim: cada um no seu tempo pega a máscara, olha-a (...) Depois de encher o pulmão de ar, coloca a máscara, solta o ar, e começa uma caminhada. Geralmente, caminhamos todos juntos, depois, a metade da sala caminha e a outra metade observa, porque é importante essa coisa de observar também. É assim, um ritualzinho, e conforme o dia é mais longo ou é mais curto. (MORETTI, 2003)

Quando Armindo Bião nos fala do ritual de colocação da máscara, também estão em jogo os princípios com os quais ela atua: o fluxo interno-externo (ou externo-interno) que a põe em moção. Esse mesmo princípio pode ser observado, em uma outra perspectiva, quando Peter Brook afirma que *a máscara se constitui sempre numa via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora* (s.d.: 292). No caso anterior, refere-se à preparação do ator para a entrada em cena:

Eu me lembro de uma coisa, a partir das aulas, não fui eu que inventei, mas eu me lembro de ter dito na minha cabeça pela primeira vez coisa de... (Bião inspira pelo nariz). O que anima é o ar, é a respiração, e a alma é o ar. Então você vai respirar dentro da máscara e a ideia de que você vai pegar, vai beber e... (Bião inspira com a boca). Inspirando, você coloca a máscara e expira e relaxa. Uma vez que você está relaxado, abre os olhos e entra em cena. Essas coisas de beber, de respirar são maneiras de tratar a mesma coisa. (BIÃO, 2003.)

As relações com o objeto-máscara lançam pistas para a apreensão do trabalho com a máscara em nosso contexto. Mesmo os europeus buscam também estabelecer um código próprio, visto que, naquele momento, também se lhes afigurava como (re)descoberta. O problema que se apresenta é (trans)formar o ritual em uma espécie de receituário, engessando-o ou elaborando algo que não se insere, de forma orgânica, em determinada cultura. Assim como o excesso de preciosidade pode atrapalhar a experiência – uma vez que paralisa aquele que se abre para ela –, destituí-la de todo e qualquer rito também atrapalha. Em alguns momentos, ele é uma passagem para o amadurecimento do trabalho.

Quando eu fiz clown com a [Christiane Paoli] Quito, o nariz era uma coisa sagrada. Então, não podia pôr o nariz na testa, com o nariz não podia fumar, tinha um monte de coisas que, a gente era jovem, e criou essa mística. Depois eu fui trabalhar no Doutores da Alegria, e aí eu trabalhava o dia todo com aquele nariz. Então, não dava! Na prática você tinha que espirrar e pronto! Tinha que tirar e limpar, enfim, mas foi um ganho muito grande eu ter trabalhado isso com a Quito, porque tinha uma forma para a gente poder construir esse personagem. (BOLAFFI, 2004)

Como instrumento para a formação do ator, tomando como referência as experiências do *Vieux Colombier*, percebe-se que não há um modelo que abarque todas as práticas com a máscara. O que se pode observar como denominador comum é o respeito concernente ao objeto com o qual se lida – esse objeto que é transformado pelo ator, o qual, ao mesmo tempo, o transforma, a máscara é um rosto e, nesse sentido, carece de cuidar. Copeau não registrou a sua prática, e seus seguidores – Jean Dasté, Jean Dorcy, Leon Chancerel e Michel Saint-Denis – estabeleceram um ritual próprio para a colocação da máscara, nos quais, pelo menos dois pontos são fundamentais: não colocá-la à vista do público e não tocar a sua face⁵². Assim, há um ritual também no sentido de ordenação, de regra. Pode-se dizer, ainda, que é uma atitude semelhante à que o músico tem para com o seu instrumento, ou do ser humano com o seu órgão sexual.

⁵² O tato, a mão nua, perturba a fixidez da máscara. Obviamente, como ocorre no universo do teatro, todas essas observações são relativas. Lecoq fala dessa questão, de às vezes ser surpreendido por um aluno ao superar certas convenções relativas à máscara.

Há que cuidar, são lugares potenciais de vida, de vivências e de prazeres. Partilhando princípios comuns, cada professor elabora o seu próprio percurso – executar essa ação segurando a máscara com a mão esquerda e o elástico com a direita ou vice-versa, são maneiras diversas de tratar a mesma coisa: um objeto sutil.

As múltiplas energias.

Quando se fala em energia na máscara, há, pelo menos, duas possibilidades: a que se refere ao trabalho do ator e a concentrada no objeto, configurada pela forma, pelas linhas e pelo material de que é feito. Neste último aspecto, forma e linhas são expressões da energia organizada pelo mascareiro, tal como Rodin observa, ao falar da arte da escultura: *Na realidade, não há um só músculo do corpo que não expresse variações interiores (...) acentuo as linhas que melhor expressem o estado de espírito que interpreto.* (RODIN, 1990:20/22)

Há, ainda, a energia como manifestação de uma força supra-humana. Para um mascareiro balinês, a energia (ou a alma) concentra-se na máscara, e, para entalhá-la, encontra a madeira por intermédio de um ritual extremamente requintado, como também acontece com um membro da etnia Dogon: a madeira é eleita ao mesmo tempo em que se oferece para a escolha. Igualmente, em territórios ameríndios, a máscara pode conter um espírito. Em nosso contexto, estabelecemos outras formas de relações com o material, e criamos pequenos rituais e crenças no exercício do fazer, mesmo que momentâneos⁵³. A energia da máscara não tem necessariamente um caráter místico, porém, no processo de confecção, aquele que a constrói imprime um pouco de si na geografia do objeto.

A máscara enquanto escultura, fala. Você pega uma máscara expressionista do Bread and Puppet, e conforme mexe, muda de cara. Então, você começa a perceber que as máscaras falam por si. Ela tem uma conversa dela, isso eu acho que ela tem uma energia sim (...) agora, alguém pode pegar e matar essa máscara ou então ela pode crescer, são energias que se somam: a energia da matéria mais a energia humana. (AMARAL, 2003)

A máscara exige uma presença cênica correspondente à energia elaborada pelo ator para sustentá-la. Em sua pesquisa, Barba lembra-nos que energia, etimologicamente, significa “estar em ação ou em trabalho”. Na prática com a máscara, o “estar em ação” dá-se, em parte, pela relação dialética do movimento, a partir da junção objeto e corpo. Ainda segundo o autor citado, *a oposição é a essência da energia e a dança das oposições é dançada no corpo, antes de ser dançada com o corpo* (1995:13). Nesse sentido, entre este e o objeto há um encontro, dado que o ator, pela sua organização psicofísica, faz nascer o fluxo energético.

⁵³ No início do seu percurso como mascareiro, o ator Êsio Magalhães nos diz que quando utilizava papel de jornal na confecção de uma máscara, geralmente deixava ao largo as páginas policiais (2003). Já Fernando Linares não tem o hábito de refazer uma máscara, optando por deixá-la envelhecer, incorporando, assim, o tempo e as experiências à sua matéria (2004).

Estados da máscara e do ator.

A máscara traz em si a possibilidade ou a capacidade de afetar aquele a quem ela (in)forma e, no processo de utilização, o ator abre-se para receber as informações que ela lhe sugere e vice-versa. Conforme o mascareiro Jair Correia, na criação de um personagem o ator busca a essência do caráter que a máscara propõe, dado que a máscara é o exterior daquilo em que ele acredita; relação que se dá, inicialmente, no contato com o objeto (2003). Todavia, não se trata de uma generosidade passiva, mas (re)ativa, já que a máscara não faz pelo ator aquilo que lhe é devido. Nesse sentido, ela é determinante: o ator (des)cobre-se com a máscara, que vai encontrar nele elementos que dialogam com o estado que ela propõe. Em outras palavras, aquilo que o motiva (assumindo o estado proposto) e, por outro lado, como o ator motiva (põe em movimento) aquela energia. Manter um estado requer o exercício do corpo-mente, promovendo um domínio técnico que se converta em uma segunda natureza para o ator⁵⁴. Fundamentalmente, a máscara suscita um estado que se assenta numa determinada energia, e que pode ser alcançado também sem a máscara, porém, no primeiro caso, implica uma confluência psicofísica mediada pelo objeto.

O estado é um constante fluir, que envolve o sentimento – que nos faz compreender a emoção e o pensamento, e que se articula com a ação. Em determinados momentos, faz-se necessária a pausa, que não nega o movimento, antes, reafirma-o. A pausa é um vão que se abre nas linhas de ação; um vão que, entretanto, não interrompe o movimento, mas funciona como ponte que leva ator e público a compartilharem o caos, do qual emergem revigorados. Valendo-nos de uma outra imagem, dir-se-ia que é o instante da respiração, no exato momento em que conecta o fluxo externo e o interno (ou interno-externo). Na pedagogia do *Théâtre du Soleil*, a apreensão do estado antecede o trabalho com o personagem; e o ator entra em cena imbuído de um estado que é ampliado no transcurso da ação. (TRIGO, 1999)

Numa abordagem mais ampla, o termo estado adquire outras acepções e pode referir-se às diversas experiências vivenciadas pelo aluno em uma situação de ensino-aprendizagem. A esse respeito, Armino Bião observa que o professor deve prover instrumentos para que *a pessoa cultive e que venha a desabrochar sua flor, com o amadurecimento e a experimentação do trabalho*. E ainda acrescenta:

Eu me interesso muito pelos estados alterados de consciência. Para mim, os atores, os dançarinos e os músicos têm, em cena, um estado alterado de consciência onde eles ouvem e percebem tudo, mas tem uma concentração com a partitura. Um ator sabe se tem gente levantando, abrindo a boca e isso pode influir inclusive no seu jogo, pode ajustar-se a essas demandas do ambiente. O que eu acho é que a gente tem que experimentar com o ator muitas mudanças de corpo, de estado de corpo associados a estados de consciência. (BIÃO, 2003)

Na máscara, energia e estado podem ser compreendidos sob diversos aspectos, e estes se manifestam mediante o ator e o objeto postos em relação. Não há um receituário que permita

⁵⁴ Grotowski diz-nos que dominar a técnica é um estágio necessário para depois “esquecê-la”. O que nos remete à “não-consciência”, como observa Trigo, preconizada por Mnouchkine como uma condição de fluidez para o trabalho.

alcançar e manter determinado estado; tampouco há uma medida temporal para que isso aconteça – cada ator elabora o seu próprio percurso, partindo de princípios comuns a todos.

○ espelho e outras telas

Enquanto alguns profissionais consideram o espelho um instrumento facilitador na aprendizagem, outros o rejeitam. Neste caso último caso, o aluno põe-se em contato direto com a máscara, e interage com os pares no espaço do jogo que constituem, e é o espelho que lhe dá o retorno. Essa é a escolha de Maria de Fátima Moretti, que observa que: *o ator tem que trabalhar para um público, e com o espelho ele está trabalhando para si* (2003). Trilhando o caminho do meio, há aqueles que o utilizam em determinados momentos do processo pedagógico. O ator e diretor Augusto Marin opta por esta última via; assim, antes que o ator calce a máscara neutra, ele deve explorá-la, perscrutando sua dimensão, familiarizando-se com o objeto de forma táctil, e estabelecendo uma relação entre a sua face e a máscara. Durante essa exploração, há também a possibilidade de ajustes técnicos como, por exemplo, encaixá-la de forma cômoda em seu rosto, adicionando pequenos pedaços de espuma, se necessário. Esse procedimento aproxima-se do utilizado por Ana Achkar na preparação para o uso da meia-máscara. Inicialmente, com os olhos cerrados, o aluno realiza uma investigação pelo tato: com o objeto em uma das mãos, e na frente de um grande espelho, empreende a observação rosto e máscara, buscando as semelhanças e diferenças entre um e outro. Como observa, trata-se de uma *oportunidade para exercitar um estado de neutralidade e certo distanciamento para que evitem a contaminação da própria fisionomia com tensões e caretas que tentem imitar os traços da máscara* (1999:102). No momento seguinte, com a máscara no rosto, o aluno é solicitado a observar as características formais do objeto, percebendo a dinâmica que as linhas propõem a partir do animal que ela suscita⁵⁵.

A máscara que apresenta uma embocadura superior deve ser complementada pelo rosto do ator na sua parte inferior. Assim, quando trabalha com a meia-máscara, Fernando Linares utiliza brevemente o espelho, como instrumento para integrar a região do maxilar inferior (parte flexível) à meia face da máscara (parte rígida). O espelho é ainda empregado quando o aluno utiliza acessórios que transformam o seu corpo, tais como, uma barriga ou uma corcunda. Para explorar o peso que o tipo propõe, o aluno se reconhece com esse novo corpo, uma vez que *o peso dado ao corpo é que determina o valor da máscara*. (FO, 2004:47)

Ator, máscara e espelho constituem a tríade que fundamenta o trabalho de Elizabeth Lopes (1989: 41), distanciando-se de Jacques Lecoq e de Bari Rolfe, sua discípula americana, que se valem somente dos dois primeiros elementos, orientando-se por uma busca interna. Para Lopes, o espelho é, ao mesmo tempo, um referencial para o ator e uma ponte para propiciar o “transe controlado” em situação de sala de aula, tal como acontece com a prática de Keith Johnstone. Ancorada em Sears Eldredge e Jeremy Geidt, ela nos diz que o espelho é um lugar para a solução

⁵⁵ Máscara e figurino compõem a busca do personagem em Mnouchkine, que também faz uso do espelho em determinados momentos do processo.

de problemas (1989:42). Referência para o processo de Lopes, Keith Johnstone utiliza-o de modo similar – no início e também no transcórre das improvisações – como instrumento para observação do ator com a máscara. A esse respeito, o professor Valmor Beltrame, que não utiliza o espelho em sala de aula observa:

O primeiro curso de máscara mesmo que eu fiz foi com a Beth Lopes. Isso para mim foi fundamental porque como o Lecoq não trabalha com o espelho, e para mim isso é uma coisa importante, e o Keith Johnstone trabalha, eu percebia claramente que o espelho levava a uma coisa que é a da introspecção, de um caminho muito mais interior, portanto, psicológico, ao passo que Lecoq caminha por um outro, que é a pedagogia do movimento. (BELTRAME, 2003)

Nesse caso, o processo de duas vias não se dá somente pelo objeto como tela, mas pelo circuito que se estabelece entre imagem e ator diante daquela interface. A pedagogia de Saint-Denis mescla essas duas possibilidades, e compõe-se de um momento em que o aluno toma contato sensorial com a máscara, e de outro, em que ele se observa, tomando como referência o campo virtual.

Tu inspiras na hora que tu vais colocar a máscara, tem todo um movimento relacionado à vida, então colocar a máscara é um movimento de inspiração, depois é que tu te olhas. (...). Eram dois momentos, diferenciados, de tu colocar, de tu trabalhar com a máscara com o que ela trazia consigo, para ti, em nível de qualidade de energia, e um segundo momento onde tu propositadamente colocavas e olhavas no espelho e a partir daí tu trabalhavas com essa impressão do reflexo dessa nova figura e é muito estranho. (DANI, 2003)

Olhar-se no espelho com uma máscara é estranhar-se, é encarar o reflexo de uma figura que é e ao mesmo tempo não é o ator. Nesse sentido, Brecht preconiza que, durante os ensaios, o ator utilize uma máscara em frente ao espelho como fator para a produção do estranhamento. Em Amaral, o espelho serve como instrumento para o aluno se reconhecer com a máscara e observar-se. Em um primeiro momento, ele funciona como um propiciador de certa liberdade, e o aluno pode até mesmo chegar a contracenar consigo próprio. Contudo, Amaral nos diz que isso se dá em apenas um momento do processo, após o qual deve ser retirado.

Na prática do grupo Fora do Sério, o espelho é um suporte para um treinamento que auxilia a manutenção da vida da máscara em cena. Sentado em frente ao espelho, o ator veste a máscara e passa a realizar um exercício denominado *tic-tac*, no qual executa movimentos de cabeça e de pescoço, empreendendo trajetórias de um ponto a outro e variando a intensidade do movimento. Ao mesmo tempo em que se apreende a configuração da máscara, trabalha-se a angulação e as linhas que ela descreve no espaço, buscando as dinâmicas mais eficazes para o olhar do público.

Uma outra modalidade de exercício utilizando a máscara como interface diz respeito à sua manipulação: sentado ou de pé, o ator segura a máscara com uma mão, formando um ângulo de aproximadamente noventa graus entre o braço e o antebraço. Com a face do objeto voltada para o seu rosto, o ator movimenta a máscara, estabelecendo com ela um diálogo que se estende

até o momento em que se sente apto a vesti-la, nesse diálogo há uma espécie de espelhamento que atravessam as duas faces. Outra variação seria a exploração do espaço pela máscara, posta naquele ambiente como se fosse pela primeira vez. Nesses exercícios, a decupagem dos movimentos é fundamental.

Atualmente, o registro eletroeletrônico constitui um instrumento valioso para trabalhar determinados conteúdos, não apenas no que se refere à máscara, mas ao ofício do ator em geral. Nessas telas, o aluno tem a possibilidade de observar o seu corpo-em-ação e apreender a dimensão de sua própria forma. Ancorado em um trabalho desenvolvido com a terapeuta Regina Fabri, Augusto Marin utiliza-o como recurso no trabalho de formação do ator, desenvolvido também no grupo de teatro Commune:

O vídeo permitia que cada um fosse se apropriando de si pela imagem. A gente se vê: como é que eu me sento, como é que eu levanto, como é que eu respondo, como é que eu choro. Depois de conversar e tal, você traz o vídeo, e isso é de um aprendizado fantástico, você aprende por mimesis, a gente aprende vendo o outro, o tempo todo a gente está mimetizando, o ser humano vai pegando as formas do outro, o que é bom seu eu pego, isso se dá em todos os níveis das relações humanas do nível mais sutil ao menos sutil. (MARIN, 2004)

Enquanto a utilização do espelho se dá durante o ato, a utilização do vídeo ou da fotografia serve para um aprendizado posterior e colaboram no aprimoramento da ação criada. O vídeo possibilita ao aluno-ator o ver depois (a não ser que haja uma câmera conectada a uma tela que apresenta as imagens naquele instante). O espelho guia a ação numa direção que é introspectiva e pode remeter ao psicológico. O espelho, além de ser um objeto material, é igualmente o olhar do orientador, do aluno, do público ou de um objeto. A plateia é uma espécie de espelho em que o ator se vê refletido de forma dinâmica. Tal como nos diz Brecht, *é pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa* (1978:58). Aquele que está na máscara não só depende do diretor, como depende do espectador, *o imediato reflexo do ator* (FO, 2004:63). A imagem do ator refletida no olhar do espectador constitui, para Zeami, a visão objetivada do ator. O olhar do semelhante é o espelho que importa, o único perigo é mergulhar nessa tela como se fora Narciso.

○ outro corpo

Seja no campo da pré-expressividade seja no campo da expressividade, valendo-nos de conceituações de Barba, a máscara é determinante no que se refere ao corpo do ator. Dessa forma, temos o trabalho (ou treinamento/*training*) do ator sobre si mesmo, para além do seu corpo social, e o espaço de criação artística propriamente. Em ambos, a máscara propõe, necessariamente, um nível de energia distinto daquele requerido pelo corpo habitual.

Para Lecoq (1987:104), é no instante de suspensão⁵⁶ que a neutralidade (teatralidade) aparece. Manter-se em estado de suspensão, no teatro, requer um corpo dilatado. A preparação do ator, principiando por uma base física ou não, perfaz um caminho até atingir o estado de jogo, a passagem de um corpo cotidiano para um corpo cênico. Esse corpo, no qual o ator tece signos cuja confluência gera o “personagem”, busca um equilíbrio com uma qualidade distinta daquela com a qual se relaciona na vida cotidiana, e que Barba qualifica como um equilíbrio precário ou de luxo. Mesmo quando não se busca um personagem ou que se proponha a atuar como si próprio, o corpo opera um deslocamento ao instaurar a cena. Dario Fo argumenta que o elemento de base da *commedia dell'arte*, e de determinados estilos do teatro oriental, é a bacia (Koshi), ou seja, o jogo está centrado na bacia, mola propulsora de todos os movimentos. Assim, enquanto o *Vecchio* coloca para frente o molejo da bacia, o zanni Arlecchino clássico do século XVIII projeta o ventre para frente e os glúteos para fora, estabelecendo um jogo de oposições em que realiza uma dança contínua com salto e trote. Já o do século XVII é mais centrado no tronco, deslocando-se em um *fora de equilíbrio*, com o jogo de ancas não dançado, mas andado (FO, 2004:65). Enfim, busca-se uma operação que instaura o universo cênico, e no decorrer desse processo cada ator constrói o seu modo próprio para instalar em seu corpo cotidiano essa organização de energia, passagem que engloba a parte física (motor-muscular) e a mente. Essas proposições não se aplicam a todos os processos, como bem observa Armindo Bião, não existe uma pedagogia absoluta.

Eu me lembro das técnicas que o João Augusto fazia no Teatro Vila Velha, lá em Salvador, assistindo Othon Bastos. O ator ficava de costas para o público e já estava em estado, já estava no personagem. Tem gente que bate uma palma, estala um dedo e pronto! Mas há que haver uma decisão de que agora começa. É um pouco como a história da máscara: abrir os olhos e já estar num estado. (BIÃO, 2003)

Para proporcionar ao corpo a consciência dessa passagem, Bião delimita o espaço de trabalho em área de jogo e uma outra, distinta, mas contígua, constituindo o espaço fora-da-cena. Ao adentrar-se no outro – a cena – o ator dilata o corpo e amplia a energia concentrada no estágio anterior. Assim, *a consciência dos estados de corpo preparatórios tem a ver com os estados de consciência que vão dizer se o corpo está pronto para a cena* (BIÃO, 2003).

Um estado corporal relaciona-se à alteração da consciência psicofísica do ator e traz no seu bojo a energia necessária para a constituição de um corpo cênico. Para alguns professores, o percurso estabelecido da máscara neutra à expressiva tem como intuito trabalhar o atuante em um estado diferenciado do cotidiano, pois, uma vez velado o rosto – em geral o objeto primeiro da comunicação – é o corpo que provê fluidez ao objeto. Se a máscara é que gera a organização corporal, ou se a partir desta resulta a máscara, é uma questão de escolha, pois ambos os caminhos são igualmente válidos e tantos outros mais.

⁵⁶ Lecoq estabelece sete níveis de energia para o trabalho de enunciação do ator: o nível máximo de tensão – a exacerbação de energia – é a hipertensão, e o nível mínimo é a exaustão. Tal como uma escala musical, ele parte da exaustão, seguido depois pela economia, suspensão, decisão, atitude e hipertensão. Em cada nível enuncia-se o jogo do ator de uma determinada maneira.

Gestualidade

A máscara requer uma gestualidade que se distancia do realismo e da gestualidade cotidiana. O gesto do ator-em-máscara requer um tempo e uma qualidade outros e tem como base a síntese, que é dada pela precisão, nos sentidos do que é necessário, urgente e acurado. No que tange à adequação do gesto à máscara, Dario Fo distingue gestualidade de gesticulação: a primeira é o ato de saber mover o corpo com sabedoria em cena. *A máscara impõe uma síntese do gesto, envolvendo a gestualidade corporal na íntegra. Pois se para atingir dado efeito realizamos uma multiplicidade descabida de gestos, vamos estar destruindo o valor do próprio gesto* (FO, 2004: 64). Aqui está novamente colocada a precisão, como proposta essencial para justeza do trabalho com a máscara.

Ao discorrer sobre a linguagem gestual, Brecht diz que não se deve confundir gestus como o simples gesticular, uma vez que *não se trata de movimentos de mãos para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no gestus, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto* (BRECHT, 1978:193). Esse procedimento relaciona-se à máscara quando se torna um instrumento que faz do corpo o espaço da metamorfose:

[O artista], ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu susto imprevisito, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe “não é assim, mesmo?”. Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para o seu trabalho, nada disso parece perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do “gesto” (representação da nuvem), mas este em nada fica devendo pela separação; a posição do corpo procura uma reação na fisionomia e confere-lhe toda a sua expressão. Ora nos mostra uma significativa expressão de reserva ora de completo triunfo. O artista utilizou o rosto como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo “gesto” do corpo. (BRECHT, 1978:56/57)

Tanto no primeiro como no segundo casos, atuar (com a máscara) implica a ativação do corpo cênico, cujo espaço-tempo é (trans)formado pela ação do ator. O treinamento corporal é condição básica para qualquer aluno que tenha em vista a atuação, e é recomendável que ele adquira experiências que o capacitem para tal. Para Achkar, *o tempo anterior à utilização da máscara é absolutamente necessário para fornecer ao aluno os recursos que lhe serão exigidos no trabalho com ela: disponibilidade, escuta, atenção, presença, precisão gestual, visualização, transposição do elemento da natureza para uma realidade cênica, capacidade de acreditar e ser crível* (1999:142). Essas condições tornam-se mais robustas se realizadas por um corpo previamente azeitado.

Considerada um objeto concreto, colocada sobre a face e presentificando o ator no espaço-tempo cênico, a máscara é a arte da apresentação. O corpo que a veste é ampliado, re-espacializado, e a gestualidade é determinada no seio dessa nova configuração. Se a máscara neutra possibilita a conscientização e a possível omissão dos gestos característicos do ator, ela também permite que esses gestos sejam utilizados expressivamente pelo ator. Assim, *todos deveriam ter consciência de*

sua maneira própria de andar e gesticular não somente para corrigi-la, mas também para desenvolver os dotes positivos inatos (FO, 2004: 61).

Trabalho vocal e tipologias de máscaras falantes.

Ao colocar a máscara sobre o rosto, o ator tem os seus sentidos alterados, e tem que adequar a respiração a essa nova realidade. Além das suas linhas, que podem influir na pesquisa da voz para o personagem, a anatomia da máscara conduz a um estado vocal diferenciado. Assim, meia-máscara, máscara inteira sem articulação da mandíbula e máscara inteira com articulação da mandíbula proporciona qualidades vocais distintas. Mesmo dentro de determinado estilo de máscara há variações. A meia-máscara pode apresentar característica diversa segundo o personagem e também a sua conformação. Ao discorrer sobre a anatomia de determinadas máscaras do Magnífico, Dario Fo diz que: *muitas comprimem o meu rosto, impedindo-me de respirar e, principalmente, dando um tom errado à minha voz* (FO, 2004: 111/1120). Há que se considerar ainda o material de que ela é feita; uma máscara de papel mâché tem uma ressonância distinta de uma realizada em couro⁵⁷. Valendo-nos ainda das apreciações de Dario Fo, podemos dizer que *cada máscara é um instrumento musical que possui sua caixa de ressonância particular* (FO: 45). Assim, *adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão técnica, mas também de instinto* (FO, 2004:115).

Ao abordar o uso de máscaras na expressão e no treinamento vocais para a cena, Alström⁵⁸ nos diz que prefere – como instrumentos de ressonância para a voz – as máscaras de madeira: elas não só proporcionam uma boa acústica, como também são um material natural para a voz, devendo ajustar-se de forma confortável ao ator. Alström utiliza máscaras expressivas de face inteira com abertura na boca. O ator tem que se conscientizar da intensidade e do volume da emissão, dado que a voz pode romper a ilusão da máscara. O ator não pode estar muito relaxado e nem muito tenso, devendo encontrar a justa medida entre o objeto-máscara e a voz. Se esta bate de encontro à máscara, rompe-se a consonância corpo-máscara. A voz e o ator têm que trabalhar juntos – uma vez diferentes, revela-se a materialidade do objeto e quebra-se a ilusão estabelecida entre o olhar do público e o jogo do ator. A utilização da máscara tem como objetivo ajudar o ator a sentir-se mais livre, e a encontrar uma nova e diferente qualidade na voz, uma vez que, quando se joga com uma máscara, tudo ressalta aos olhos do espectador.

Para Lecoq, *a emissão de uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto, da mesma forma que lanço um disco no espaço, lanço minha voz no espaço, intento alcançar*

⁵⁷ Para o mascareiro Werner Strub, a matéria com que fabrica a máscara, segundo seja mais bruta ou mais refinada, criará diferenças de estatuto e de classes sociais.

⁵⁸ Torbjörn Alström (National Theatre and Opera, Gotenburg, Suécia) *The Voice in the Mask & The Use of Tradition in the Development of Contemporary Mask Work, comunicação apresentada durante a conferência Masks of Transformation, na Southern Illinois University – Carbondale (SIUC), outubro de 2005.*

um objetivo, falo a alguém de certa distância (1997: 79). Nesse sentido, a voz toca, acaricia, envolve ou esmurra o interlocutor, constituindo ações que modificam o corpo do ator e do espectador. Na escola de Lecoq, o trabalho da voz está ligado à ação física e também ao corpo da palavra, que deve ter a qualidade da aderência. Nos exercícios com o coro, realiza-se também um trabalho vocal, buscando a voz comum do conjunto. O coro trágico fala com uma só voz, tornado *necessário que o grupo de atores possa alcançar a dimensão coletiva*. (1997:149)

Enquanto a máscara neutra que cobre todo o rosto é caracterizada pelo silêncio, na meia-máscara neutra experimenta-se a sonoridade. Contudo, a ideia de sonoridade aflora no movimento. As máscaras expressivas podem ser silenciosas, como em Amaral; ou articuladas, permitindo a emissão vocal. Neste último caso inclui-se o personagem Maria dos Bobs, de Érika Retll, do grupo Moitará. Existem ainda os acentos, como o doutor da *commedia dell'arte*, ou as máscaras denominadas por Jair Correia máscaras de zigoma, que cobrem pequenas porções do rosto e permitem, assim que se experimente maior liberdade facial e vocal. Há, porém, máscaras expressivas em que não se tem articulação e o ator fala por intermédio de um orifício na boca – como as máscaras utilizadas por Libby Appel – ou as que não apresentam orifício pronunciado, mas que colocam entre o rosto do ator e o objeto uma distância que possibilita que a fala aconteça – como as do teatro Nô. Contudo, é com as meias-máscaras que a voz é largamente empregada. Nesse sentido, Bião chama a atenção para um preparo vocal anterior à colocação da máscara.

Tem uma coisa que eu acho muito importante também que é o domínio de técnica de respiração, de articulação, de projeção de voz e de movimentação que não são excludentes, são complementares. São técnicas com a máscara expressiva, com a meia máscara. O 'grito' sempre é: você colocou a meia-máscara, não pode ficar na mesma postura física e a sua voz não pode ser a mesma; mas, às vezes, o ator esquece. Então, tem toda uma preparação para pôr uma máscara expressiva, e no momento em que abriu os olhos com a máscara expressiva o rosto, o corpo e a voz estarem transformados. Se os atores têm uma boa formação de canto, de dança, quando ele coloca a máscara neutra é a maravilha. Se ele não tem esse preparo de expressão vocal e corporal, a máscara não vai adiantar grande coisa. (BIÃO, 2003)

Contudo, no próprio processo de trabalho com a máscara, há também a possibilidade de aprimorar o trabalho vocal. Ela colabora para encontrar a imagem (respiração) justa para a palavra. Atuar com a máscara é buscar a respiração eficaz para mantê-la viva: inspirar-expirar com todo o corpo é fundamental.

Embora não se restrinja somente à prática com a meia-máscara, o *grammelot* possibilita não somente a quebra da palavra, mas também a sua embocadura, a sua colocação. *Trata-se, portanto, de um jogo onomatopaico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo* (FO, 2004:97). Nesse processo, estão implicados criação de sonoridades (sons onomatopaicos), *gestualidade limpa e evidente, timbres, ritmos, coordenação e, principalmente, uma grande síntese*. (FO, 2002:100). Improvisar utilizando o *grammelot* constitui um exercício dramático acompanhado de dimensão vocal, em que a mistura de sons sugere um sentido para o discurso. Contudo, podemos pensar também que, *antes do sentido, o que nossa memória retém é, muitas vezes, o modo como as coisas são ditas*. (RYNGAERT, 1995:46)

A voz não é somente o som, mas a vibração externa e interna do corpo⁵⁹. Antes da emissão vocal de uma palavra, o corpo já está todo conscientizado do processo. Assim, antes de emitir a sonoridade de um “a”, por exemplo, todo o corpo, um espaço de tempo antes, organizou-se, configurando-se nesse “a”, e ao emití-lo percebe que o corpo se expande. Assim, para cada vogal o corpo se organiza de modo específico, o que vale também para a temperatura, uma vez que o ar que envolve a emissão de cada vogal possui qualidades distintas. O objeto-máscara, tal como o corpo, é uma caixa de ressonância, e o ator busca no seu corpo a sonoridade que é máscara também.

Trabalhos Pontuais em escolas universitárias

Além da inserção em disciplinas, experiências pontuais com a máscara em escolas universitárias constituem outro campo de atuação. Geralmente, são trabalhos coordenados por professores com determinada turma, seja na montagem de espetáculo de formatura seja em uma atividade especial que requeira o contato com essa linguagem. Assim, abordo sucintamente duas dessas experiências realizadas, respectivamente, na ECA/USP e na Faculdade Paulista de Artes (FPA).

Convidado a dirigir o espetáculo dos formandos de 2003 no CAC (Departamento de Teatro da ECA), dois foram os objetivos que nortearam o trabalho de Êsio Magalhães: a montagem da peça e a formalização pedagógica de um trabalho. O processo dedicado à preparação do ator engloba o movimento, o gesto, a ação, o som (música), o ruído e a palavra, constituindo os *seis canais de comunicação* pelos quais o aluno transita, compondo-os de diversas formas. A abordagem permite explorar a dilatação do corpo no espaço, buscando um nível de energia para sustentar um estado. No trabalho específico com a linguagem, são introduzidos elementos técnicos como, por exemplo, a triangulação ou conceitos de improvisação com a máscara.

Em sua prática, o método não é aplicado como um receituário, mas está atrelado a um objetivo e, nesse sentido, é sempre passível de ser reinventado. Dessa forma, cada experiência é função de como o momento se apresenta e tem no ator o seu princípio fundamental. Embora se preserve o interesse em começar pelo silêncio para chegar à fala, algumas etapas são suprimidas em função do objetivo a ser alcançado. Magalhães aprofunda o seu trabalho com máscara a partir da confluência com o processo de Tiche Viana, resultando na criação do grupo Barracão, espaço destinado a criação artística e pedagógica. Na maior parte das vezes, a dramaturgia resulta de como o grupo encaminha o trabalho. Em *O Triângulo*, espetáculo realizado com os alunos do CAC, ela se configurou a partir das propostas criadas pelo diretor e desenvolvidas pelos atores.

Tal como se dera no caso anterior, Augusto Marin, ator e diretor do Grupo *Comunne*, fora convidado pela Faculdade Paulista de Artes para realizar um trabalho de conclusão de

⁵⁹ Anotação realizada pelo autor da pesquisa durante o curso de Do Ho ministrado por Toshi Tanaka.

curso ancorado na linguagem da máscara. Associado a Cuca Bolaffi, Marin propõe a montagem de *O Inspetor Geral*, de N. Gogol, cuja partitura nasce da fusão de duas outras versões do texto, resultando em uma terceira via, na qual a poética subtrativa do diálogo visa à atuação com a máscara⁶⁰. O treinamento básico apoiou-se na percepção corporal e vocal, e durou cerca de dois meses. A proposta envolvia o trabalho com a máscara neutra e a preparação corporal fundamentada em exercícios lúdicos, incluindo, em alguns momentos, objetos como corda e bastão. Na fase seguinte, são realizadas improvisações com as máscaras da *commedia dell'arte*, que serviriam de base para a composição dos personagens. Porém, conforme observa Marin,

[h]ouve conflitos no percurso porque alguns alunos travavam uma luta com o objeto, principalmente naqueles princípios que contradiziam a maneira como até então eles estavam acostumados a trabalhar, como, por exemplo, a relação fechada em si, a manutenção de uma naturalidade não condizente com a linguagem da máscara, a utilização da voz, o estabelecimento de uma relação íntima e direta somente a eles, esquecendo-se do terceiro vértice: o público. (MARIN, 2003)

Referenciado na linguagem circense, o espetáculo traz personagens que portam máscaras, aliados a outros com o rosto descoberto. Ainda no que diz respeito à máscara, os integrantes do grupo *Commune* atuam em oficinas com jovens e pessoas da chamada terceira idade, desenvolvendo projetos sociais embasados nesse universo. Se na experiência da Faculdade Paulista de Artes a máscara é empregada como pedagogia para a formação de um cidadão que pode vir a se tornar um ator que visa ao mercado profissional, neste segundo caso, o teatro é um elemento de (in)formação da sua cidadania, em que todas as etapas são valorizadas como processo criativo e de (trans)formação. Neste último caso, privilegia-se tanto a confecção quanto a atuação.

Além da sua importância específica, essas experiências são indicadores da frutificação do trabalho com a máscara em nosso país, tomando-se como marco a década de 1980. Enquanto Êsio Magalhães desenvolve a sua prática em contato com Tiche Vianna, no Barracão Teatro, José Augusto Marin forma-se na Unicamp, no período em que lá atuavam os professores contemplados nesta pesquisa. É importante ressaltar que esse trabalho desenvolvido por esses profissionais colabora na disseminação da pedagogia da máscara em escolas de teatro. Ao mesmo tempo em que fomenta a ampliação deste trabalho, a inclusão de experiências pontuais contribui como alternativa aos processos de formação do ator, suscitando outras abordagens.

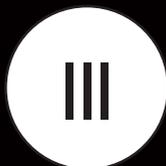
Os caminhos da ação são diversos, mas apoiam-se em princípios comuns, e as escolhas acompanham cada percurso em que as referências são (re)trabalhadas em cada contexto. Nessas trilhas, devolve-se à máscara a potência intrínseca que permite que ela se preste à construção do personagem, mas que também se apresente como instrumento para a compreensão do fenômeno teatral (ou cênico), distanciando-se de uma perspectiva exclusivamente técnica. São abordagens que transbordam as margens configuradas pelos predecessores, há confluências, mas não necessariamente misturas, tais como o encontro das águas dos rios Negro e Solimões que

⁶⁰ As máscaras neutras utilizadas foram concebidas por Joca Andreazza e as dos personagens, por Jaír Correia, do Grupo Fora do Sério.

fluem juntas, mas não se mesclam num extenso caminho, vários são os fatores - diferença de composição, densidade, temperatura – apontando igualmente a possibilidade de vir a ser o Amazonas. Ao navegar na superfície das águas que aqui fluem, recorro a Bataille (1970) para lembrar que ao deixar-se atravessar pelas máscaras podem ocorrer *mudanças* súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte, as máscaras são formas “inorgânicas” que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo:

Dentro da pedra já existe uma obra de arte. Eu apenas tiro o excesso de mármore.

Mário de Andrade



A MÁSCARA NEUTRA

Máscara Neutra: horizonte de possibilidades

A neutralidade, entendida como um estado psicofísico do ator, não é prerrogativa apenas do trabalho com a máscara neutra. Ao longo da história das artes cênicas, podem-se constatar momentos em que a discussão sobre um estado necessário à atuação – e que podemos contemporaneamente denominar neutro – vem à tona. Embora esta pesquisa restrinja-se ao campo teatral, esse estado ou algo similar pode ser também encontrado nas artes marciais, no esporte, na dança ou nas artes visuais. Fundamentalmente, propõe-se a sensação física da calma, um estado ativo que antecede a ação, no qual o corpo está integralmente conectado ao espaço-tempo que o circunda.

Em *Sobre o Teatro de Marionetes*, Heinrich von Kleist (1808) utiliza a imagem de um boneco articulado para ressaltar a supremacia deste último em relação ao corpo humano, alcançando um estado que lhe permite dançar, executando movimentos com graça e delicadeza inauditos. A origem dessa sutileza está no centro de gravidade do corpo do boneco, pois, trabalhar esse centro é experimentar um estado de calma em que todas as partes fluem organicamente entre si⁶¹. Trilhando um caminho similar, Gordon Craig utiliza a marionete como uma alegoria referente ao trabalho do ator. O conceito de supermarionete envia-nos ao de “*máscara neutra*”, quando Craig refere-se ao que poderíamos chamar de “neutralização do eu”, dado que o ator não deveria permitir que a exacerbação do ego ou as características individuais interferissem na criação cênica. No teatro oriental, determinadas máscaras do teatro Nô trazem-nos, na sua aparente simetria, um estado de calma.

A máscara neutra, tal como a conhecemos no século XXI, teve o seu surgimento na primeira metade do século passado, como resultado das experiências desenvolvidas com a *masque noble* (máscara nobre) no Vieux Colombier. Jacques Copeau propõe desnudar o ator dos artificialismos, da mesma forma que propugnara o *treteau nu* para a cena. Num palco neutro, tudo que não é essencial sobressai negativamente, e torna-se excedente. O ator empobrece o seu ofício, principalmente no que diz respeito aos meios físicos de atuação, tornando-se literário, com a supremacia do intelecto e da declamação. Assim, Copeau propõe que se trabalhe inicialmente a escuta (de si e do outro), tomando como ponto de partida o silêncio e a calma. *Este é o primeiro ponto. Um ator deve saber calar-se, escutar, responder, permanecer imóvel, começar um gesto,*

⁶¹ O peso da marionete distribui-se na manipulação – que age simultaneamente sobre aquele que executa a ação e é, ao mesmo tempo, observador.

desenvolvê-lo, voltar à imobilidade e ao silêncio com todos os matizes e gradações que implicam estes casos. (COPEAU, 2002:289)

O que se pode observar é que o conhecimento e/ou a experiência do corpo humano não são as mesmas requeridas para se formar, por exemplo, um atleta; são necessários métodos adequados ao exercício da arte teatral. Para tanto, o ator não deve proceder à imitação de si mesmo ou de outros, tampouco de imagens pintadas ou esculpidas.

O ponto de partida deveria ser não uma atitude, mas um silêncio, servindo de estado de repouso, uma condição sem movimento, mas cheia de energia, como a condição de um corredor no momento antes da largada. Todos os impulsos deveriam partir desse estado e voltar a ele. (ELDREDGE e HUSTON, 1978:20)

Experimentando o silêncio sem ignorar o contexto externo, o ator cria a partir de si. A máscara nobre surge como instrumento eficaz para a concretização desse pensamento, e se, num primeiro momento, ela privilegia o corpo em silêncio; num segundo instante, com a meia-máscara, tem-se a possibilidade de explorar o som. Esse estado – de repouso, de calma, de relaxação ou sustentação, de silêncio ou de delicadeza – é o ponto de partida da expressão. (COPEAU, 2002: 287)

A neutralidade: unicidades e multiplicidades

Em Lecoq, a máscara neutra vem depois da atuação psicológica silenciosa, o conceito de máscara neutra remonta ao da *masque noble* do *Vieux Colombier*, e é o ponto fulcral da sua pedagogia. A eficácia do jogo com essa máscara é evidente (está na cara): ao retirá-la, a musculatura do rosto do ator deve estar relaxada. (1997:49) A face afigura-se em equilíbrio e sugere sensação de calma. Conforme Lecoq, a experiência leva-nos a sentir o estado de neutralidade prévio à ação, um estado de receptividade que nos rodeia, sem conflito interior ou pré-conceitos, como uma página em branco, na qual se poderá imprimir a escritura do drama. Ele ainda observa que a máscara não deve colar-se ao rosto, posto que o vão entre rosto-objeto é determinante para a realização do jogo. A máscara deve ser ligeiramente maior que o rosto, dado que, sendo igual a este, não facilitaria o jogo teatral e nem a sua irradiação.

A máscara caracteriza-se como uma operação desviante: o espectador lê os signos emitidos pelo corpo do ator e os (re)envia para a sua face. Assim, o olhar é a máscara e o rosto é o corpo. Lecoq nos diz que o percurso com a máscara neutra finda com a retirada desse objeto, com o qual se almeja o estabelecimento de um fundo poético comum. Se pensarmos que *a neutralidade absoluta e universal não existe*, o exercício com a máscara neutra torna-se uma busca em eterno processo, uma vez que *não é mais que uma aspiração* (1997: 40).

O Despertar é o primeiro tema pedagógico. Experimenta-se um estado inaugural, no qual a figura relaciona-se com o entorno como se fosse pela primeira vez. Paulatinamente, a máscara

apreende esse espaço-tempo desconhecido e, nessa interação, surgem questões com as quais se defronta. Para Lecoq, uma máscara neutra jamais se comunica cara a cara com uma outra, uma vez que nada têm a dizer uma a outra. *O que pode se dar é encontrarem-se ao mesmo tempo, uma junto à outra, frente a um acontecimento exterior que lhes interesse* (1997:51). Ainda conforme Lecoq, a máscara neutra não é simbólica, tampouco tem uma dimensão mística ou filosófica. À controvérsia levantada por alguns alunos sobre a inutilidade da distinção de gênero na máscara neutra, o pesquisador responde:

É necessário reconduzi-los então para a observação dos corpos: o homem e a mulher não são idênticos. (...) A idéia de que todos os indivíduos se parecem é certa e, ao mesmo tempo, totalmente falsa. A universalidade não é a uniformidade. Para desmistificar esse aspecto, proponho-lhes temas particularmente realistas da vida cotidiana. (1997:51)

A universalidade não é a uniformidade abre perspectivas para a operação do singular no que concerne à neutralidade e até mesmo colocar em jogo se é possível pensar a máscara neutra fundada na moldura da universalidade. Trilhando uma dinâmica universal, o Adeus ao Barco é o segundo tema pedagógico, em que o importante não é a anedota, mas a *estrutura motriz do adeus que se pretende fazer aparecer* (1997:51). A máscara neutra permite abordar a dinâmica profunda da situação, sem estar associada a um contexto específico, nem a um personagem, na busca de um denominador comum do gesto. Nesse caso, trata-se do *adeus de todos os adeuses*, algo que nos remete a um ideal platônico. No processo com a máscara neutra, os exercícios podem variar, pois não são eles que a determinam; em realidade, o pensamento é o determinante do exercício.

O tema A Viagem Elemental tem como referência a natureza, na qual o ator experimenta sensações que se converterão em suporte para a sua criação artística. Numa fase, ele permanece apartado da máscara e observa-a; em outra, identifica-se, ou seja, assimila-a por meio do jogo cênico. São realizados jogos que exploram os quatro elementos ou as propriedades constitutivas dos materiais como, por exemplo, madeira, papel ou metal. O foco está na apreensão das diferentes dinâmicas que eles apresentam e de como as suas qualidades podem ser transpostas para a dimensão dramática. *O método das transferências consiste em apoiar-se nas dinâmicas da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias para servir-se deles com fins expressivos e assim interpretar melhor a natureza humana. O objetivo é alcançar um nível de transposição teatral, fora da atuação realista.* (LECOQ, 1997:55) Caminhos que nos enviam à antropologia do gesto de Marcel Jousse, ao ritmo-mimismo decorrente da interação corpo e natureza.

A máscara neutra em Lecoq tem como finalidade precípua o treinamento do ator; ela não configura um personagem, constituindo-se uma base para a atuação-em-máscara. Assim, é definida como *uma máscara sem expressão particular, [que] não é um personagem tipo, não ri nem chora, não é triste nem alegre e apóia-se sobre o silêncio e o estado de calma* (1987:115).

Silêncio e calma nos enviam à pedagogia da máscara nobre, bem como ao “bem-estar”, estabelecido por Zeami; um estado que se adquire mediante árduo treinamento. Essa mesma ideia aparece em outras práticas como o *Do Ho*, no qual adquirir o “bem-estar” requer prática e estudo. Se, em um primeiro momento, a calma pode não estar associada a um esforço; ao

longo do tempo, esse conceito alinha-se ao de trabalho para alcançá-la, que se compara à calma necessária ao corredor antes da corrida ou à experimentada pelo ator do teatro Nô. Assim, em um sentido amplo, há que se ter a calma necessária para realizar qualquer ação; mais especificamente aquela que se conquista fundamentada em determinado trabalho.

Ao estado de repouso também estão associados a calma e o silêncio, pressupostos para a apreensão da neutralidade tanto em Copeau quanto em Lecoq. Ambos propõem retirar a expressão do rosto para investigar a (re)ação do corpo. Contrapondo-se à ideia de um corpo que se concentra no rosto, expressando-se somente através da palavra, Lecoq trabalha as ações geradas integralmente pelo corpo.

O que [Lecoq] busca, principalmente, durante o primeiro ano da escola, é dar sensações para o ator. Ele cria uma relação entre aquilo que você acha que está fazendo e o que você está fazendo através de materiais, de sensações. Ele vai concretizando essas coisas abstratas de modo que isso vire um arsenal de memória mesmo, de memória de ação corporal, para que você possa trabalhar depois. Então, na seqüência do mar, ele trabalha o mar relacionado ao espaço, o mar tem o espaço e a ondulação. Quando ele entra na floresta, trabalha uma coisa mais fechada, mais densa. Depois ele vai trabalhar com a montanha, aí é um espaço aberto. É engraçado porque, eu que fiz o curso, tenho na cabeça as sensações mesmo. Não sei se eu já estive concretamente em cima de uma montanha para saber como é que é, mas quando eu faço o exercício da máscara, tenho essa sensação do estar em cima da montanha e do tamanho que é aquilo, corporalmente. Então eu acho que ele vai criando essa sensação corporal para que depois você possa construir o que você quiser, mas o que você construa seja legível para o público. (BOLAFFI, 2004)

A máscara neutra trabalha a ação presente aparentemente sem conflitos prévios e, uma vez que não tem memória, nem busca no passado um suporte para a percepção do momento, nela não se instala o drama. Tudo se dá de forma concreta no instante, e o corpo vai experienciando sensações que pertencem a um fundo comum: o sentimento é trabalhado com o que dele é comum a todos. Quando se recorre ao fogo, o objetivo é a percepção em si; somente numa fase posterior é que se transforma o fogo em personagem. O mesmo ocorre com a relação masculino e feminino, já que na máscara neutra não se tem um drama pessoal. Nessa concepção, a máscara neutra não tem memória, mas, por outro lado, ela possibilita uma memória corporal da experiência que pode ser ativada, num determinado momento, pelo ator. Buscar a neutralidade, não significa uma perspectiva “terapêutica” na qual o atuante se desvencilha de determinadas características pessoais, antes articular uma espécie de máscara que se veste, requerida a um corpo cênico. Sob essa perspectiva, a neutralidade é um corpo-máscara (in)vestido com certa potência, finda a qual retira, permanece no corpo rastros da experiência.

De acordo com Sears Eldredge, *o conceito de neutro é, obviamente, uma construção intelectual e tão interessante e poderosa que pode funcionar como um agente de transformação psicofísica do ator* (1996:55). Uma das imagens, por ele evocada para a compreensão do estado de neutralidade é o ponto morto de um veículo em funcionamento. Embora durante o trabalho a relação corpo-mente seja o foco; ela concentra-se, didaticamente, em achar o neutro primeiro fisicamente – em exercícios de movimentos simples – e depois é que investiga o aspecto da mente.

Nessa busca, o corpo neutro define-se pela simetria (uma metade é o espelho da outra), pela inter-relação equilibrada de suas partes, pelo centro de movimento focalizado e integrado, pelo estado energizado e ao mesmo tempo relaxado; esse corpo está envolvido em *ser* e não em *fazer*: *parado, o corpo neutro não está envolvido em nenhuma atividade que não seja seu próprio estado de ser 'parado' dentro da ação 'parar'. Está apenas envolvido em 'fazer-se presente' o que significa 'estar presente'* (1996:53). Lastreado nesses pressupostos, o ator elabora um corpo que corresponda a essa nova realidade: um corpo que entre em harmonia com a máscara, buscando atenuar a diferença que se instala entre um e outro, ou seja, manter um estado psicofísico que seja o reflexo da outra face. Eldredge nos diz que o neutro é econômico e o ator despense somente a energia necessária para empreender determinada ação.

No momento da ação neutra, a pessoa não sabe o que vai fazer em seguida, já que a antecipação é uma marca de personalidade; também não pode descrever como se sente, pois, a introspecção atrapalha a simplicidade; a pessoa reage de maneira sensorial, pois quando a mente para de definir experiências, os sentidos ainda funcionam. Economia demanda que tanta ação quanto repouso sejam sem premeditação. A atividade neutra não impede nada; é uma condição energizada, como no momento da inspiração antes da fala. A neutralidade que a máscara busca é uma economia de mente e corpo evidenciada no repouso, na ação e na relação entre eles. (ELDREDGE e HUSTON, 1978:21)

Ao referir-se à mente neutra, Eldredge observa que a consciência se divide em duas partes: o ciente, que é a mente experiente, aquela que traz os conhecimentos passados para ajudar em novas situações; e a inocente, a mente inexperiente que parece estar presenciando tudo pela primeira vez e vive sempre o mais imediato presente. *É uma tabula rasa, sem histórias individuais ou coletivas* (1996:58). A partir da combinação corpo-mente neutros, ingressa em um estágio em que propõe exercícios de mentalização de imagens ou visualização, baseados em experiências sensoriais, focadas na mentalização de imagens cinéticas. Citando a psicóloga britânica Rosemary Gordon, *a visualização é útil em uma série de funções biológicas e psicológicas: primeiramente, ela ajuda o organismo a ajustar a grande multiplicidade de estímulos sensoriais em padrões que tenham significado, os quais tornam possível a percepção de reações instintivas nas situações apropriadas* (1996:61). A máscara neutra propicia um estado de repouso, *uma condição de presença a partir da qual todas as coisas são possíveis, e para a qual todas as ações retornam ao se completarem* (ELDREDGE & HUSTON, 1978; 28).

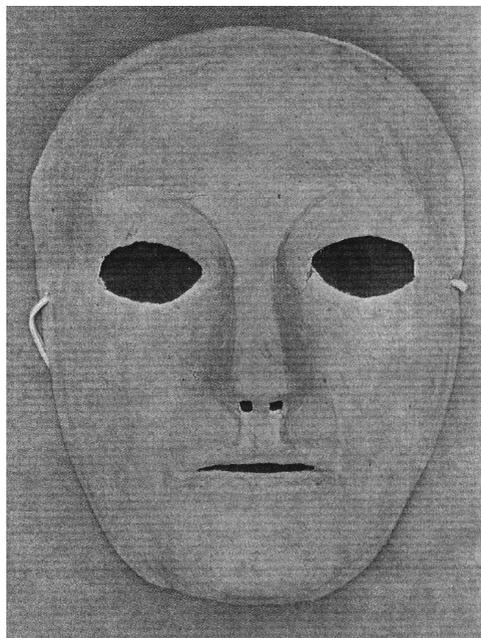
A denominação máscara neutra (*le masque neutre*) torna-se problemática, segundo Bari Rolfé, quando vertida para o inglês: *neutral mask*. O adjetivo *neutral* traz consigo certas associações pejorativas e esse fator pode resultar em interferências negativas no trabalho com a máscara. Dessa forma, Rolfé utiliza o termo *universal* em lugar de *neutro*.

A máscara universal é uma máscara interna. Ela representa aquilo que os seres humanos têm em comum, sem as reações e as atitudes com as quais os indivíduos se relacionam com o mundo. Começamos desde o berço, ou antes, a enfrentá-la em nossos vários modos. Esses modos tornam-se nossa personalidade, individual e única. Mas no íntimo de cada pessoa permanece uma essência que nós compartilhamos com toda a humanidade – os mesmos sentimentos, fisiologia, e necessidades de sobrevivência. (1982:17)

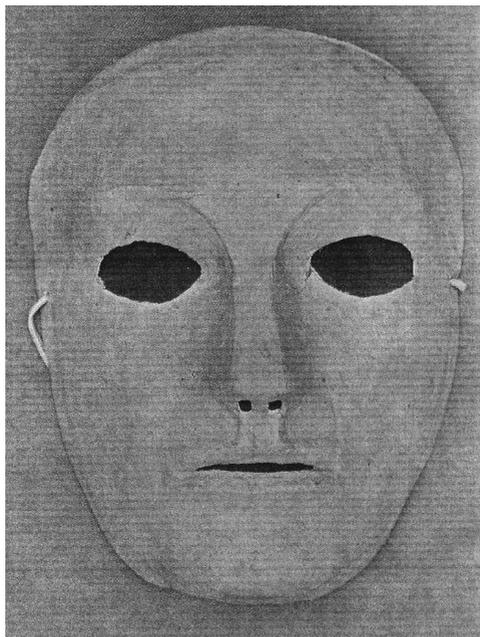
Assim, a máscara universal não tem como objetivo a busca de um ser neutro, mas (re)ações universais em relação às coisas do mundo, corporificando aquilo que é comum a toda a humanidade. Uma reação universal implica economia de gestos, movimentos, tons de voz e ritmo, e é essencial para executar uma tarefa que todo indivíduo é chamado a fazer. Assim, essencial (necessário) e econômico constituem os dois termos que, conjuntamente, definem o universal. Esses conceitos podem ser observados no exercício *Cavar com uma pá*:

Tu não estás cavando para enterrar ninguém, não estás cavando depois de um dia inteiro de trabalho, não estás cavando com pressa, tu estás cavando. Essa ação de cavar exige uma quantia de energia necessária para que aconteça limpa de qualquer outra característica que ela possa ter. A pá não é pesada, é uma pá de tamanho normal, a terra não está seca. Em que implica esse ato de cavar, do pegar a pá, enfiar a pá na terra, apertar, levantar a terra, largar, voltar novamente? Como o seu corpo se posiciona, como se relaciona com esse instrumento que tu usas e nesse ato? (DANI, 2003)

O universal apresenta-se como uma ideia desvinculada de características particulares, remontando ao aspecto platônico já evidenciado. Tanto Sears Eldredge quanto Bari Rolfe desenvolveram metodologias a partir da experiência vivenciada na escola de Jacques Lecoq e reconfiguradas em diálogo com o tempo-espaço em que atuam, ressoando em práticas de professores brasileiros conforme veremos a seguir.



Máscara universal de Bari Rolfe



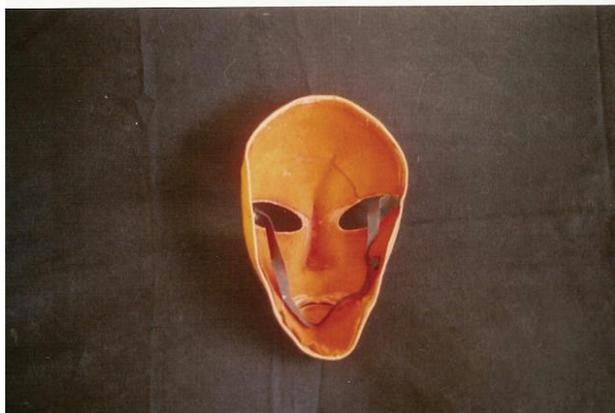
Meia-máscara universal de Bari Rolf

Experiências com a máscara neutra no Brasil: notas sobre processos

Em Elizabeth Lopes, o conceito de neutralidade repousa na economia de movimentos, na energia necessária a cada gesto para executar uma determinada ação, e expressa não um personagem, *mas uma reação universal às coisas do mundo*. (1990: 58-76). Em constante estado de descoberta, a máscara vive apenas no momento presente. Conjugando esses elementos, oriundos das vertentes francesa e americana, Lopes incorpora o transe controlado em sala de aula. Para a passagem do tempo cotidiano àquele requerido pela máscara, ela utiliza a lei dos três segundos, em que toda ação deve esperar o intervalo de três segundos para ser realizada, e todos devem respeitá-la assim que entram na sala de aula. Além desse procedimento, a ênfase didática concentra-se também nos conceitos de economia e expressão gestual; este último relacionado à habilidade que a máscara tem de mudar a expressão. Elizabeth conduz cada aluno ao transe, utilizando para isso um ambiente favorável composto por um banquinho, um espelho e iluminação adequada. O aluno é orientado a não tocar na face da máscara e a segurá-la pelo queixo. O ato de vesti-la relaciona-se aos movimentos da respiração: expirar remete à ideia de esvaziar a *persona* do ator e inspirar ao de pôr o rosto neutro. Instalado o transe, o aluno experencia a máscara neutra ainda sentado no banco, e frente ao espelho. Na fase seguinte, abandona-o e explora o espaço, ocasião em que lhe é requerido somente comunicar ideias, sentimentos e palavras através do corpo. A saída do transe, monitorada pela professora, acontece com o retorno ao banco; ocasião em que o ator é solicitado a retirar a máscara. Como em Johnstone, essa é uma consigna que não pode ser ignorada.

Com o aluno em transe, Lopes opera a equação *menos é igual a mais*, ou seja, quanto menos excesso cometer com uma máscara mais resultado terá, e essa equivalência aplica-se a tudo que envolve o corpo-mente do ator em ação. O método apoia-se em estudos antropológicos de culturas tradicionais, nas quais se dão os mesmos mecanismos que acontecem a pessoas lidando com máscaras em sala de aula. Neste último caso, o referencial externo do professor é fundamental para se entrar e sair do transe. Ele não se efetua de maneira profunda, permanecendo em um nível que pode ser controlado pelo orientador.

A concepção de máscara neutra vincula-se, para Sandra Dani, ao conceito de máscara universal, desenvolvido por Bari Rolfe. Assim, a neutralidade seria um denominador comum inerente a todos os seres nas suas relações com o mundo, uma vez que os indivíduos não podem ser



*Máscaras neutras utilizadas por Elisabeth Lopes – Unicamp
Macareiro: José Morte. Material: couro*



Máscara neutra utilizada por Elisabeth Lopes na Unicamp.

completamente neutros, convertendo-se em algo sem nenhuma expressão. Aproxima-se, nesse aspecto, ao de Elisabeth Lopes, e remonta às experiências desenvolvidas por ambas na SUNY.

Como exercício de preparação para a máscara expressiva, Tiche Vianna busca no ator a neutralidade que se configura como todas as possibilidades, isto é, o neutro é a possibilidade de experimentar tudo. O conceito foi sendo aprimorado ao longo de dezoito anos de trabalho e, paulatinamente, adquire uma característica própria. Assim, o estado neutro não é a expressão zero, mas o ponto zero onde o ator se coloca para, a partir daí, *liberar outras possibilidades da sua existência*:

Você colocar para fora outras coisas suas que você desconhece, este é o estado neutro. Seu estado neutro é o ponto de partida, é aonde você chegou e de certa maneira você, intuitivamente, organizasse o seu conhecimento e disse: “muito bem, está todo aqui, mas ele não vai me revestir inteiramente, porque se ele me reveste inteiramente um atrapalha o outro, e não há espaço para que nenhum outro possa tomar a frente, para que possa se liberar, sair, se colocar na minha superfície”. É isso que eu digo abrir espaço. (VIANNA, 2002).

O espaço propicia o estabelecimento de um jogo em que o ator se relaciona consigo próprio, buscando em si uma abertura para o desconhecido. Por intermédio da máscara, inicia-se um processo em que o ator busca o estado neutro, que é o ponto de partida para a sua criação. Isso significa sair do seu estado cotidiano, que é repleto de informações, e perceber o que é excessivo e não contribui para a ação cênica. O corpo converte-se em um receptáculo, o espaço receptivo das possibilidades. A partir do momento em que se encontra o ponto zero, como já dito, o lugar de todas as possibilidades, as ações que se sucedem convertem-se em relações, em que tudo é

redimensionado, e o jogo constrói-se sem que se tenham opiniões sobre o fato, mas com o ator entregando-se corporalmente a esse novo estado, e ao que é possível surgir dessa interação com o seu objeto. Contudo, deve-se ressaltar que *não se trata de deixar de fazer o que se fazia, mas de criar espaço para o novo:*

Eu preciso estabelecer um contato com o objeto que faça com que ele me atravesse como se fosse pela primeira vez. Então eu olho o objeto, nesse estado de neutralidade, pela primeira vez, e a partir daí eu estabeleço com ele uma realidade de descoberta. Eu não sei o que ele pode; nós vamos ter que descobrir juntos. Então, é através do contato e da relação. Esse contato vai ser, inicialmente, estabelecido através de um foco. Obviamente, eu vou focalizar a coisa e aí começar a trabalhar com ela ao meu dispor. (VIANNA, 2002)

A máscara neutra é um organismo que ganha vida a cada (re)encontro; e de cada um surge uma nova relação. O eterno fluxo das relações, em que não há nada de permeio, caracteriza-se por uma realidade viva e desarraigada. O ator relaciona-se com o que acontece no instante, imerso em um espaço-tempo em que passado e futuro são elementos voláteis, já que a cada momento a coisa se constrói.

A noção de neutralidade surge, para Maria Thaís, como base para o jogo do ator; inicialmente sem o uso da máscara. Como já observado, antes de ela ter contato com a máscara neutra, trabalhava um universo corpóreo que tinha afinidades com os seus princípios e, em decorrência da experiência com Jacques Lecoq, essas questões foram explicitadas com a utilização do objeto. Embora a sua prática com a máscara constitua também uma somatória de experiências outras, pode-se considerá-la oriunda da vertente Lecoq. Contudo, os princípios com os quais trabalha, aliados à sua destinação, proporcionam-lhe uma liberdade no trato com a máscara, inserindo-a em outras abordagens, não a restringindo somente a um instrumento que serve a determinada técnica ou linguagem cênica:

Eu não acho a máscara neutra um objeto perigoso, no sentido de que eu vou sair e vou conseguir reproduzir. Eu não faço o trabalho do Lecoq, eu não me considero uma pessoa dentro da ortodoxia da máscara neutra. A máscara é um instrumento pedagógico e como instrumento pedagógico o conceito de neutralidade não é de Lecoq, não é da máscara, antecede à máscara. Então o que ela traz como conteúdo básico não é de ninguém, é do teatro. (SANTOS, 2003)

Como elemento pedagógico, a máscara neutra possibilita ao ator situar-se como construtor de uma linguagem. Para Maria Thaís, existe *o compositor de um material que vai se nominar depois personagem*, e é o ator, e não o personagem, o detentor da verdade cênica. Dessa forma, *a máscara neutra é um instrumento para que o ator compreenda esse princípio, [ou seja], a transformação quem faz é ele* (SANTOS, 2003). O conceito de neutralidade perpassa essa construção e envolve o tempo presente, a calma no jogo e a percepção do acontecimento. A enunciação do

jogo do ator com a máscara neutra dá-se no grau da suspensão⁶², que é o estágio basilar no qual Lecoq a concebe. Em função de algo objetivo, pode-se elevar até atingir a hipertensão (terceira tensão muscular) ou, inversamente, o relaxamento, todavia, ao longo de todo o tempo, o jogo da máscara mantém-se na suspensão, qualidade que sustenta continuamente o processo. Assim, o neutro é um estado de atenção, de organização e de jogo em que o ator está permanentemente em estado de alerta e de descoberta. A partir dessa circunstância, e considerando o sentido ascendente, pode-se constituir uma linguagem mais realista (explicitada como a da máscara neutra) ou de contenção absoluta, como é o teatro Nô. Em sentido inverso, da suspensão para baixo, a linguagem vincula-se mais à expressão do movimento.

A máscara neutra, no percurso desenvolvido por Ana Maria Amaral, destina-se ao treinamento do ator que pretende expressar-se por intermédio do Teatro de Animação. Caracteriza-se como uma máscara sem expressão, branca ou de cor indefinida, que age por impulsos e pausas, e cujo fundamento opõe-se à individualidade. Neste sentido, o estado *neutro* é um *estágio anterior ao indivíduo. É o ser antes de qualquer definição. Ponto zero que antecede à ação* (AMARAL, 1997:65). É um estado fugaz que cessa no instante em que o ator-em-máscara recebe um estímulo externo, ao qual (re)age sem pré-conceitos. Amaral estabelece quatro estágios que atravessam o ator quando em relação com a máscara. O primeiro é o estado-matéria, caracterizado pelo *estar*; nesse estágio, a máscara é apenas um objeto colocado sobre uma superfície qualquer. Ao sair do *estar* para o *ser*, advém o estado orgânico, durante o qual o ator



Máscaras neutras propostas por Ana Maria Amaral – CAC/ECA/USP

⁶² Na concepção de Lecoq, o teatro requer do corpo um nível de tensão mais elevado do que o experimentado habitualmente. Assim, ele estabelece uma escala de sete níveis que tem a suspensão como o nível básico. Em um sentido ascendente, teríamos: a sub-descontração, expressão de sobrevida, como antes da morte, e fala-se com dificuldade; a descontração, “as férias do corpo”, e este salta sobre si mesmo como um pêndulo; o corpo econômico caracteriza-se pelo mínimo de esforço e máximo de rendimento, tudo é dito quase com polidez, sem paixão; o corpo sustentado caracteriza-se pelo estado de alerta, suspensão, chamamento, de descoberta e não há descontração. A primeira tensão muscular situa o teatro no nível do jogo realista; com a segunda tensão muscular, o teatro está próximo da máscara e não pode ser jogado como na vida, pois estamos no universo da estilização. Finalmente, a terceira tensão muscular é um estado de contenção absoluta, como é o teatro Nô. Esses níveis não são equidistantes e relacionam-se em uma relação rítmica viva. (LECOQ, 1987)

coloca a máscara no rosto e esta adquire vida, cuja essência é a respiração. No estado-animal (sentir), o ator reage sensorialmente às relações que estabelece com o ambiente. Finalmente, no estado-racional, reage sensorialmente e, em concomitância, apreende o seu objeto mediante o analisar ou o deduzir.

A professora Maria de Fátima Moretti propõe a neutralidade como uma incessante busca, empreendida com os alunos, da imagem da página em branco, proposta por Lecoq. Esse ideário configura-se concretamente na tentativa de tornar consciente para o ator aquilo que lhe é próprio. Mediante uma sequência de exercícios focados em ações como, caminhar, dormir, levantar, sentar numa cadeira ou colher uma maçã, o aluno vai se descobrindo, ou seja, desvestindo as suas peculiaridades e deparando-se com o inesperado na busca do essencial.

No que concerne à utilização da máscara, Valmor Beltrame conceitua neutralidade, sobretudo como um nível de prontidão e de disponibilidade em que as referências anteriores do aluno-ator não sejam determinantes na sua atuação. O que se busca é um lugar utópico, apenas almejado, já que o pesquisador não considera *que o ator possa abandonar inteiramente a sua cultura, a sua história* (2004). Assim, o neutro é um estado interior que permite o estar disponível para o jogo, em uma atitude de entrega na qual o aluno-ator conscientiza-se dos traços característicos pessoais que o identificam, e deixa de trazer para a cena o seu modo cotidiano de ser. Os princípios colaboram para evidenciar a importância do estado de disponibilidade, do estar apto e atento para o jogo, suprimindo, tanto quanto possível, os estereótipos.

Na prática com a máscara neutra, Érika Retll, atriz do grupo Moitará, procura chegar o mais próximo de um estado psicofísico de equilíbrio, do estar plenamente no presente, exercitando-o inteiramente no aqui e agora, com todos os sentidos disponíveis, sem, contudo, impô-los. A máscara neutra é o lugar do ser, caracterizada por um estado de percepção permanente, em que cada ação realiza-se integralmente no seu ser. Em termos físicos, traduz-se na relação de simetria que a neutralidade solicita ao ator.

Esse exercício do sentir mais sincero do ator, que eu acho que é um exercício permanente (...) é muito difícil, pois, a gente vive num mundo muito dividido, que solicita para diversas coisas ao mesmo tempo. Você exercitar esse lugar da plenitude, talvez a meditação exercite isso de uma forma mais passiva, mas para a neutra não, é dentro de uma dinâmica, dentro da dinâmica da vida. Você não está sentado, parado, exercitando esse estado, você tem que estar agindo.
(RETL, 2004)

Para Armino Bião, a essência da máscara neutra repousa na sua sutileza. As pequenas inclinações da cabeça com a máscara levaram-no a compreender que *todo pequeno movimento tem o seu próprio significado*⁶³. Assim, ele observa que a neutralidade é uma tentativa utópica, visto que sempre se está exprimindo alguma coisa. *Então, na verdade, você nunca vai ser neutro, mas a busca de sê-lo faz com que você descubra a riqueza expressiva do mínimo* (BIÃO, 2004). Entre outras, a experiência com a máscara neutra materializa-se de forma plena na pedagogia com o coro, elaborada por Mário González, e que Bião introduz, de forma simplificada, na UFBA.

⁶³ Referência ao título do livro de Ted Shawn, *Every little movement has a meaning of its owner*.

Contudo, conserva-se o rigor em relação à máscara e à manutenção do jogo entre determinado número de atores. O exercício requer um trabalho de concentração intensa, no qual o ator deve desvestir-se de seus habituais características. Um dos princípios básicos fundamenta-se na interação do olhar. Bião observa que uma máscara, como objeto, não pode ficar muito tempo sem que um olho responda àquele que está dentro dela. Por trás da máscara, há o rosto do ator, cujo olhar conduz todo o movimento, e todo o corpo participa da ação. O ator deve perceber o seu entorno e, no caso da máscara expressiva, decidir se usa ou não o estímulo que se lhe apresenta. Com a máscara neutra não há possibilidade de escolha – ela está sempre em estado de percepção e aberta a qualquer estímulo –, a não ser quando se trata de algo repetitivo como, por exemplo, em lugares em que o isolamento acústico é precário. O ator procura a fonte do ruído, tenta entender aquele fenômeno e, uma vez apreendido, volta para o público, efetivando a comunicação. Perceber, compreender e comunicar, sempre com a relação olho no olho, esse é o estado permanente da máscara neutra, estado que permite desenvolver a escuta do outro em cena e do público, os vértices do jogo mascarado. O processo desenvolve-se respeitando a lei dos três segundos, que consiste em realizar uma pequena pausa de aproximadamente três segundos, antes de realizar qualquer ação.

Conforme Bolaffi, a ideia do neutro consiste em trabalhar antes do personagem e da história. O ator, no estado neutro, não é destituído de expressão, pois é um ser que vive e está imerso numa série de circunstâncias nas quais se criam cenas com esse ser., contudo, ele não tem história, porque esta se constrói em cada relação, durante a qual emergem sensações que são impressas no corpo do ator.



<https://www.hernangene.com/un-encuentro-con-mario-gonzalez/>
Máscara neutra utilizada por Mário Gonzalez

Ao experimentar o conceito de neutralidade, o ator não depende, necessariamente, da máscara, uma vez que é capaz de fazê-lo sem ela. Não obstante, a máscara torna-se um instrumento útil como mediador, pois um objeto concreto apostado e descolado ligeiramente da face é uma espécie de norteador, que não deixa o ator à deriva. Fundamentalmente, ela propicia clareza e concentração durante o jogo. A neutralidade é um estado sutil que não pode ser confundido com estética ou formalidade. Estado que coloca o ator ante um horizonte de possibilidades.

Espaço físico do jogo

O ambiente físico pode, de alguma forma, intervir na atmosfera do jogo. A configuração do espaço interno participa por intermédio dos ângulos, do pé direito, dos volumes, da acústica, das cores e dos materiais que o compõem. Nem sempre se encontram instalações adequadas; o que, todavia, não impede a realização das atividades, e uma mínima organização espacial faz-se necessária. Nesse sentido, a professora Ana Maria Amaral levanta a seguinte questão: *como trabalhar a máscara neutra num lugar aonde vem com a poluição de janela aberta, de vassoura e de carteiras? (...). Você vê a diferença quando se consegue dar uma oficina num palco preto, as pessoas até mudam de atitude.* (2003) na prática com a máscara neutra, em que o aluno está perceptivo a todo e qualquer acontecimento no instante presente, as interferências são administradas conforme o momento.

O princípio básico da pedagogia que eu tenho utilizado, inclusive às vezes até sem máscara, é de que você tem que olhar, perceber tudo, e decidir se usa o estímulo ou não. No caso do exercício da máscara neutra você não pode escolher não, a não ser quando é uma coisa muito repetitiva, em alguns lugares onde o isolamento acústico é muito ruim e que você sabe que a cada minuto passa alguém, pisa numa tábua e range, você olha quatro ou cinco vezes, a partir da sexta você incorpora aquilo como uma coisa do ambiente. (BIÃO, 2003).

Se o ator deve sempre estranhar o ambiente conhecido, com a máscara neutra, esse espaço físico apresenta-se como um território desconhecido; ela transforma não apenas o corpo do ator, mas o espaço-tempo no qual esse corpo atua

A meia-máscara neutra

O emprego da meia-máscara neutra não necessariamente traz a fala, porém, ao liberar a parte inferior do rosto, diversas sonoridades são facilitadas. Quando se opta pela utilização da palavra, a voz ganha corpo no espaço e torna-se máscara, distanciando-se da emissão habitual, situada na frequência da energia cotidiana do ator. Essa mesma questão vale para a meia-máscara expressiva, que sugere ao ator o corpo e a voz daquela figura. No *Vieux Colombier*, a meia-máscara nobre destinava-se às explorações sonoras, depois de se haver passado pela experiência silenciosa com a máscara de rosto inteiro.

Conforme a abordagem e a conformação do objeto, o trabalho com a meia-máscara neutra tende a esboçar o embrião de um personagem. Nas experiências realizadas por Elizabeth Lopes com o Grupo Maschere, visando à montagem do espetáculo *O Arranca Dentes*, constata-se essa possibilidade. Nessa fase, ela não força o uso da palavra, se ela surge é por iniciativa do ator, e é somente na *commedia dell'arte* que a palavra surge em sua plenitude. Realizada a experiência, uma das integrantes do grupo observa que a meia-máscara neutra *carrega consigo uma energia que não é a da neutralidade* (LOPES, 1990:146), mas decorre, em parte, dos exercícios propostos, conforme podemos verificar a seguir.

Nesse estágio, Lopes utiliza máscaras de couro de diferentes cores, que aderem firmemente ao rosto do ator. A prática inicia-se com um laboratório individual, passando em seguida para experiências em duplas e trios. Os exercícios são realizados em “transe controlado”, e desdobram-se nas seguintes etapas: primeiramente, escolhe-se um “personagem” a ser explorado em várias situações; em seguida, é feita a avaliação do processo em grupo, finalizando com um registro individual sobre a experiência. Quanto às escolhas, durante as improvisações individuais foram eleitos “personagens” como, por exemplo, um curumim e uma coruja. Em outra proposta, denominada *improvisação com personagens*, cada trio elaborou uma pesquisa que resultou na escolha de três arquétipos – mãe, bruxa, louca – compondo, a seguir, uma pequena cena-sequência, respaldada em experimentações realizadas frente ao espelho. Em todos esses exercícios, a prática compõe-se de atuantes e observadores e, conforme se pode observar, as propostas tangenciam o território da máscara expressiva.

O ator passando pelo processo de confecção

Há uma qualidade que distingue entre um ator que confecciona a máscara com a qual vai trabalhar e aquele que a pega pronta⁶⁴. Isso não implica, porém, que o primeiro vá desempenhar de forma mais eficaz do que o segundo. Não é absolutamente necessário que isso aconteça,



Meias-máscaras neutras utilizadas por Elisabeth Lopes – Unicamp

⁶⁴ Há professores que fazem restrições à confecção de máscara neutra por alunos, e o fazem somente com as máscaras expressivas. Por outro lado, outros adotam essa prática. Assim, abordo neste tópico não somente a máscara neutra como também a expressiva.

mas passar por essa experiência faz com que o aluno possa se aproximar da máscara e criar uma relação íntima com o objeto, que também pode ser experimentada sem a construção, mas que apresenta outra qualidade, e ambas as possibilidades são igualmente válidas. Para alguns professores, a confecção, quer da máscara neutra quer da expressiva, contribui favoravelmente para o trabalho do ator. No processo mesmo de fazer a máscara expressiva, o aluno vai se colocando como construtor de um personagem, incorporando as informações que vão se apresentando no seu transcurso. O caminho vivenciado por aquele que constrói uma máscara possui similaridades com o processo pelo qual passa um ator para construir um personagem, e a metodologia desenvolvida por Amleto Sartori deixa bastante evidente essa relação, colocada em ação pelo Centro Maschere e Strutture Gestuali de Abano Terme.

Essa experiência não requer que o aluno seja um bom artesão ou que tenha formação em artes plásticas. Lidar com a confecção, para aquele que vislumbra o trabalho com máscara, torna-se valioso também para o profissional que estabelecerá, futuramente, um diálogo com um mascareiro que irá traduzir plasticamente a sua ideia. Em muitos casos, esse diálogo torna-se, para ambos, uma descoberta durante a qual pode surgir a necessidade de refazer algumas vezes o trabalho. Para Jair Correia, o ator que conhece o processo de confeccionar uma máscara valoriza o elemento que põe no rosto. Importa salientar, porém, que a confecção não é um procedimento simples, e que são necessárias, para a sua execução, dedicação e paciência – quando o ator conhece essas exigências, ele tem uma relação diferente com aquele objeto de criação. A máscara contém elementos que o ator talvez saiba enxergar prontamente, mas não consiga, no momento de executar a escultura, tridimensionalizar a alma do personagem em um objeto concreto (2003). Assim, as sutilezas inerentes à confecção podem levá-lo a refletir sobre a delicadeza do personagem. Uma outra possibilidade de o ator tomar contato com a máscara é por intermédio de um escultor que, de alguma forma, participe do grupo, tal como se dá no *Théâtre du Soleil*,

Na sua prática como mascareiro, É시오 Magalhães, do Barracão Teatro de Campinas, convida aqueles com os quais trabalha a confeccionarem uma máscara, pois considera tal exercício um modo de dar forma a uma expressão. Magalhães não possui formação em artes plásticas, a qual também não é, para ele, uma condição obrigatória.

Eu acho que não precisa, obrigatoriamente, fazer a máscara, mas aí eu acho que é pela minha paixão mesmo, você tentar dar forma, colocar aquela forma e por na sua cara e tentar animar aquilo. Eu gosto muito dessa maneira de ver a máscara, animá-la; eu não sou escravo da máscara, eu animo a máscara, eu sou o agente da máscara. (MAGALHÃES, 2003)

A professora Heloísa Cardoso trabalha o processo de confecção a partir da máscara expressiva, pois considera que a execução de uma máscara neutra é muito complicada para o aluno e exige o olhar de um mascareiro. Por outro lado, essa é uma prática que integra a pedagogia de Ana Maria Amaral, Valmor Beltrame e Maria de Fátima Moretti. Na moldagem da máscara neutra, Beltrame considera fundamental a eliminação dos traços característicos e fisionômicos pessoais, que fazem com que o ator seja imediatamente identificado; essa é a neutralidade que ele busca no processo de confecção.

As máscaras neutras, nós confeccionamos a partir do positivo e negativo em gesso. Isso você pode perceber que já é uma negação do princípio da pedagogia do Lecoq porque ele não trabalha com a máscara mortuária e nós trabalhamos. Eu acho que isso não atrapalha. É diferente de esculpir máscara em argila e depois fazer em madeira, esse processo é muito lento, nós passaríamos um semestre só no processo de confecção e eu acho que isso não causa tanto prejuízo porque o que me interessa não é ter um aluno capaz de construir no modelo de Jacques Lecoq, me interessa é que ele compreenda o tipo de contribuição que a máscara pode dar a ele como artista, seja como intérprete no teatro dramático, como a gente chama, seja como ator-bonequeiro. (BELTRAME, 2004)

Essa prática remete à máscara universal desenvolvida por Bari Rolfe: tanto a que cobre todo o rosto quanto a meia-máscara aproximam-se da anatomia de um rosto humano, destituído de seus traços característicos. Tanto Rolfe quanto Sears Eldredge buscam alternativas para o modelo de máscara neutra proposto por Jacques Lecoq, buscando arquiteturas faciais simplificadas.

Durante sua experiência em Albany, relata a professora Sandra Dani, o professor de máscaras mostrava ao aluno como deveria proceder para a sua elaboração e, a partir de então, não intervinha em nenhum momento no trabalho de construção, e cada um moldava a sua individualmente. Já na aplicação da metodologia, em Porto Alegre, cada aluno confeccionava a sua máscara, mas a professora acompanhava o processo e, *de certa maneira, interferia quando havia essa dificuldade extrema de um aluno poder elaborar algo que tivesse maior consistência, porque senão prejudicaria o próprio trabalho.* Como já observado, o processo para feitura do molde é complexo e, tanto nos Estados Unidos quanto no DAD/UFGRS, queimavam-se etapas. Alinhando-se a Beltrame, Sandra Dani ressalta que é muito complicado seguir todo o percurso *porque tu tens que ter assim um semestre inteiro só para isso e para depois então tu começas a trabalhar com a máscara* (2003). Assim, o professor tem que se adaptar às condições e buscar uma linguagem dentro do que é possível executar.

Na escola de Jacques Lecoq, o aluno confeccionava uma máscara expressiva e, após criá-la, devia, segundo Lecoq, *defender a sua máscara* (BOLAFFI, 2004). Colocando o objeto em moção, buscava corporalmente um personagem, experimentando-o em várias situações. Nesse jogo, dá-se um confronto que é bastante útil para o trabalho do ator: entre o que ele acha que está expressando e aquilo que efetivamente está sendo expresso. Tomando como referência o objeto, o confronto acontece entre aquilo que ele acha que construiu e o que ele realmente construiu.

Para aquele que opta pela licenciatura, há ainda que ressaltar que passar pelo processo de confecção proporciona-lhe um recurso pedagógico extremamente rico, principalmente se feito em grupo. Nesse caso, proporciona uma sintonia fina entre seus integrantes, em que todos têm o domínio sobre o fazer e adquirem a ideia de respeito pelo trabalho do outro; atitude que é importante cultivar na formação do aluno-ator. Como bem observa Beltrame, dadas as condições em que vivemos atualmente, *nós nos esquecemos de que as nossas mãos podem produzir coisas fantásticas e que esse trabalho feito com as mãos é também muito importante.* A experiência de confeccionar a máscara e de transformá-la depois propicia uma relação com a máscara extremamente rica. Nesse processo, o aluno se reconhece na feitura do objeto, e conecta-se com o

mundo e consigo mesmo, levando-o ao estado de “ser aquilo que faz”. Experimenta, no fazer, situações que se dão na sua utilização.



Máscara neutra do Alice Atelier – Florença (Itália)

Na manufatura da máscara, experimenta-se um processo de (trans)formação que se dá em várias camadas: na feitura do objeto, na sua utilização, no corpo-mente do ator, entre outras. Cria-se com o trabalho uma ligação especial, que pode ser partilhada de várias maneiras. O aluno-ator não precisa trabalhar somente com a sua própria máscara, podem-se estabelecer trocas, em que um experimenta a máscara do companheiro. Se há máscaras femininas e masculinas, as trocas possibilitam experiências com alteridades que se refletem de forma significativa no processo de ensino-aprendizagem, em corpos outros que rompem a normatividade. O aluno constrói algo que provoca ressonância em si mesmo.

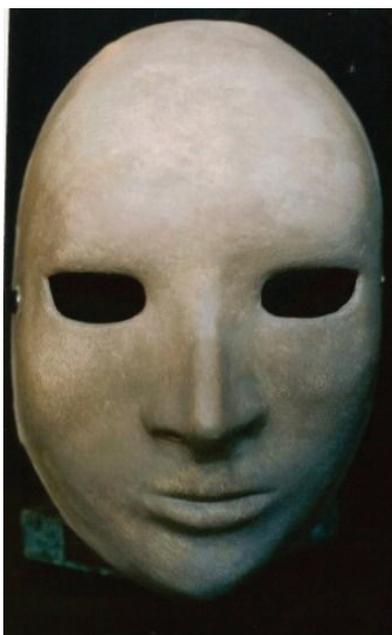
O que o seu olho ensinou para a sua mão?

No período em que permaneceu na Itália, Tiche Vianna passou por uma experiência de confecção de máscara cuja metodologia tinha como fundamento o olhar. Inicialmente, segundo relata, permaneceu um tempo visitando o ateliê dos artesãos, observando-os trabalhar.

Eu chegava lá e ele dizia: 'agora você olhá'. Eu ficava uma hora, uma hora e meia observando ele trabalhar. E no final ele dizia: 'boa noite, amanhã a gente se vê no mesmo horário'. Eu ia embora e no dia seguinte eu estava lá. E um dia eu cheguei e ele disse: 'hoje você vai ficar aqui, nesse outro lugar. Eu fui para o lugar onde estava todo o material, e ele disse: hoje você vai construir a sua máscara. Agora nós vamos ver, nesse mês de observação, o que o seu olho ensinou para a sua mão. (VIANNA, 2002)



Experimento de Heloísa Cardoso a partir da máscara do Alice Ateliê



Máscara neutra de Heloísa Cardoso

Essa passagem põe em relevo, mais uma vez, a observação ativa no processo de aprendizagem com a máscara; relacionada, nesse caso, à confecção. Devemos lembrar também que é pelo olhar que a máscara ganha vida. No que diz respeito à sua utilização, os professores consideram a existência do observador um procedimento fundamental. O aluno-ator, no estado de olhar, participa com todo o seu corpo, e a sua organização corporal está focada no jogo. Vianna ainda relata que ela não tinha só aprendido a fazer a máscara, a relacionar-se com ela não apenas como objeto, mas a relacionar-se com ela em cena. Na realidade, esse processo do olhar – como se verifica em algumas culturas – constitui o cerne do ensino-aprendizagem. No Brasil, em manifestações populares como o Bumba-meu-boi ou o Teatro de Mamulengo, encontramos experiências que se assemelham a esse aprendizado.

A neutralidade do objeto-máscara

Durante sua estada em Pádua, Lecoq decide confeccionar máscaras neutras para a realização de uma pantomima mascarada, conforme a técnica que Jean Dasté havia lhe ensinado: modelagem em argila, seguida de moldagem em gesso, e aplicação de papel e cola. Todavia, o resultado não foi satisfatório, e as máscaras resultaram bastante expressivas. Essa passagem ilustra uma questão que permeia o trabalho daqueles que lidam com a confecção da máscara neutra: como configurar no objeto o conceito de neutralidade? Diversas máscaras neutras em uso são baseadas nos modelos esculpidos por Amleto Sartori para o programa de treinamento de Jacques Lecoq. Contudo, existem outras que se distanciam dessa vertente.

Sears Eldredge propõe uma máscara de papel, apresentando apenas dois furos para os olhos e uma forma cônica para o nariz adicionada à folha de cartolina, não havendo indicação de boca ou quaisquer outras características faciais. Até recentemente, ele trabalhava com o modelo da escola Lecoq, mas considera que ele tornou-se questionável, multiculturamente falando, dado que *nenhuma máscara neutra é apropriada para todo o mundo devido à nossa grande diversidade cultural*. (ELDREDGE, 1996:49). A sua máscara não apresenta o caráter tridimensional daquela elaborada por Sartori e, como ainda observa, *a de papel é mais abstrata. O nariz, por exemplo, não remete a nenhuma anatomia*. Por fim, ainda ressalta que a personalidade do mascareiro pode ameaçar a neutralidade da máscara⁶⁵.

Ao elaborar a máscara universal, Bari Rolfe distancia-se do modelo Lecoq/Sartori e propõe uma máscara destituída de traços característicos cuja anatomia aproxima-se do rosto humano,

⁶⁵ Durante a conferência *Masks of Transformation*, em Carbondale (2005), Sears Eldredge distribuiu um adendo ao livro *Mask Improvisation for Actor Training*, publicado em 1996, no qual repensa essa questão. Em síntese, diz que: Eu promovi o uso de uma máscara neutra de papel (na realidade, a base das “Simple Character Masks”) como um substituto para as máscaras neutras totalmente esculpidas, - [Modelo Lecoq/Sartori] - devido a problemas concernentes à sua iconografia. Desde então, mudei de idéia e acredito que uma máscara neutra inteiramente esculpida é mais efetiva – se se consegue superar a questão iconográfica. Naturalmente, máscaras de couro, poderiam ser mais eficazes, mas são difíceis de obter e são muito caras. Uma máscara neutra necessita ter certa “presença” (peso) e uma leve flexibilidade moldando-se um pouco no rosto daquele que a usa. Mas descobri, utilizando a técnica de Etienne Decroux de cobrir a face do ator com um véu de seda pode se constituir num substituto efetivo para a máscara neutra.

e em que somente a região nasal apresenta traços geométricos. Ana Maria Amaral utiliza uma máscara neutra que preserva as sinuosidades da face humana. A neutralidade buscada, por ela, não estaria no formato, mas na relação às pessoas. Amaral argumenta que o formato do rosto, conforme se apresente largo ou fino, por exemplo, traz em si um significado.

Os professores Valmor Beltrame e Maria de Fátima Moretti trabalham a máscara neutra a partir da fisionomia do ator, eliminando os seus traços característicos. Após realizar o molde negativo, Moretti elabora o positivo com a adição de gesso pedra, e a seguir retira as peculiaridades do rosto do aluno-ator, realizando com argila pequenas deformações na região do zigoma, do orbicular da boca e dos olhos, buscando linhas, nas quais queixo e sobrancelhas são um pouco vincados, e que promovam uma simetria entre os dois lados. Desse molde faz-se outro negativo, no qual se realiza a papietagem. Todavia, podem-se suprimir etapas e realizar a operação com papel e cola no próprio positivo trabalhado. Nessa vertente, não se tem um modelo padrão de máscara neutra, o que há são princípios segundos os quais cada uma é confeccionada, princípios esses que proporcionam entre as diversidades fisionômicas, a similaridade que as constitui. Orientado pelo professor, para evitar o excesso ou a falta de deformações, cada aluno confecciona a sua própria máscara.

Retirar o molde de um rosto humano fazendo dele uma máscara mortuária não significa que ele seja neutro, uma vez que nela estão impressos os traços característicos daquela pessoa que o tornam imediatamente reconhecido. Porém, como podemos observar no processo descrito acima, há um tratamento que a destitui de peculiaridades, determinados procedimentos que eliminam os traços que definem um caráter. Enquanto que na máscara neutra utilizada por Lecoq, os orifícios oculares são suficientemente amplos para que se possa observar o olhar do ator por trás dela, e pelo qual percebe-se também o seu desempenho, em Beltrame, cujo aporte situa-se no teatro de animação, *o orifício do olho é suficiente para o ator se locomover e atuar, fazendo com que a máscara tenha o seu próprio olhar*. Contudo, conforme assinala, *permanece o princípio do movimento da cabeça e do corpo como condutores do olhar, para os dois tipos de trabalho*. (1996:90)

No processo com a máscara neutra, o professor Armindo Bião utiliza uma máscara denominada pelos seus alunos de *máscara do zorro*. Trata-se de uma máscara de lona negra, bastante popular nos carnavais das décadas de 40/60, no Brasil. Entre outras razões, o professor aponta uma de ordem pragmática:

Uma máscara neutra de couro feita por [Ehrard] Stiefel para Mário Gonzalez é caríssima. Quando eu dizia isso para Mário, ele respondia: 'ah, usa essas máscaras plásticas de festa de aniversário'. Mas elas têm um meio sorriso, uma forma expressiva meio infantil, e não atende, na minha cabeça, ao que seria necessário para substituir a máscara de couro que eu não tenho. Então, passei a usar a máscara de zorro, a máscara de carnaval, que na verdade é apenas um contorno para o olho que permite que o ator entenda o que eu quero dizer quando eu digo que ele tem que focar e fazer com que a cabeça acompanhe o olho. (BIÃO, 2003)

Contudo, há quem faça restrições ao emprego desse formato. Para Augusto Marin, a importância da máscara neutra reside no fato de ela cobrir todo o rosto, *vedando a visão e todo o*

lado facial que tem muita expressão. (2004) A máscara do zorro deixa exposta a boca, o maxilar e a testa do ator, e a sua identidade é bastante revelada pelo olhar. Bião considera esse fato um dado positivo, já que determinadas (re)ações que com a máscara neutra de face inteira não se percebem, com a máscara de zorro revelam-se mais claramente. Para corroborar essa afirmação, ele cita um exercício em que o ator trabalha com a segmentação corporal⁶⁶. Basicamente, o ator tem quatro opções para se locomover no espaço – frente, trás, esquerda, direita – e a máscara pode ficar em dúvida quanto à direção a seguir. No decorrer do jogo, era perceptível no ator, em determinadas situações, esboços de sorriso, um pequeno esgar, uma comissura de boca ou um desconforto labial.

O exercício tem como objetivo a realização de mínimas ações em cena para que o ator se conscientize do seu poder expressivo e o utilize da forma mais eficaz. Assim, a máscara do zorro revelava o que poderia estar oculto numa máscara de face inteira: aquilo que o ator estava sentindo. De posse desse artefato simples e acessível, que elimina o contorno dos olhos e cria uma outra identidade no ator, Bião encontrou uma forma de desenvolver uma metodologia de conscientização do corpo, observando que *todo pequeno movimento tem um sentido só seu e a neutralidade é impossível, e que a busca dela o faz descobrir-se e conscientizar-se da expressividade maravilhosa do mínimo do movimento.* (BIÃO, 2003).

Na Unicamp, a professora Heloísa Cardoso desenvolve uma pesquisa na tentativa de encontrar uma máscara neutra que seja adequada à realidade do aluno brasileiro. Essa pesquisa vem sendo desenvolvida desde a implantação do trabalho de máscaras da Unicamp, quando Cardoso desenvolvia a parte relativa à confecção. Embora conceba uma máscara que se aproxima da vertente de Lecoq, ela não acredita que seja a única possibilidade, pois a questão fundamental é que a máscara não tenha uma característica muito expressiva.

Uma máscara branca ou de cor neutra, marrom ou bege vai funcionar muito bem para os exercícios porque o que o diretor vai querer é fazer uma limpeza do trabalho do ator; então, eu não acho que tenha uma necessidade em se ter um modelo de máscara neutra, que é justamente a de Amleto Sartori. Aquela máscara que foi publicada e todo mundo tenta copiar e as pessoas não conseguem fazer igual. (CARDOSO, 2003)

No que concerne ao treinamento, a professora Elizabeth Lopes utilizava máscaras neutras confeccionadas pelo mascareiro Hector Carlos Morte, retrabalhadas por Heloísa Cardoso, baseadas no modelo utilizado por Lecoq. A partir da entrada de Tiche Viana e Maria Thaís no Departamento, é introduzido um novo modelo, o qual também se inspira na máscara de Lecoq, confeccionado por artesãos iranianos radicados em Florença. Essa máscara não é tão fortemente geométrica como a de Sartori/Lecoq, e possui uma forma mais arredondada, constituída por linhas faciais mais suaves que a anterior. Porém, ela apresenta problemas no que diz respeito à sua dimensão, fato que dificulta a adequação ao rosto, principalmente para o homem.

⁶⁶ Resumidamente, consiste no seguinte: cada ator terá direito, após iniciado o jogo, a dar um passo, ou levantar um braço, ou andar com o joelho dobrado. “Após o terceiro movimento, pode haver a repetição, sem limite de número, de alguns deles” (TRIGO, 1999:104).

Quando eu cheguei no Lecoq e vi essas duas máscaras, são máscaras belíssimas de couro, quando eu vi essas máscaras jogando, me incomodavam um pouco porque eram muito geométricas, e tinham linhas muito definidas. Então, quando o ator jogava, ele jogava, como dizer, muito preocupado com uma forma. Ela leva a uma construção formal muito elaborada e, muitas vezes, esquece o ponto principal que é o olhar da máscara, que é esse olhar, essa escuta, essa coluna acordada, esse estado de compreensão e de percepção do jogo, que é a grande questão da máscara para mim, e não somente a linha. (SANTOS, 2003)

Referenciados no modelo Lecoq-Sartori, os mascareiros Jair Correia, Venício Fonseca e Fernando Linares empreendem variações dentro desse conceito de máscara neutra, e buscam a elaboração de uma máscara própria. Nas versões mais recentes⁶⁷, embora conservem a essência do paradigma, há sutilezas que as distinguem. A máscara do Grupo Moitará, por exemplo, apresenta um aspecto geométrico aliado a certa feição mais humana na parte inferior. O processo é realizado juntamente com Érika Retll, tanto na fase de discussão para a confecção quanto na experimentação do jogo da máscara.

Os caminhos também são diversos, no que toca à concepção do objeto, e cada qual busca aquele que se lhe apresenta como o mais adequado. Fundamentalmente, há os que optam pela filiação ao modelo de Lecoq e os que dele se afastam, buscando outras possibilidades. Para outros, contanto que o objeto não seja demasiado expressivo, qualquer artifício é válido, desde que não restrinja o jogo. De certa forma, o que importa é esvaziar de representação essa “cara” da máscara, fazendo com que nela somente persista o que nela encara.

Como já visto, a máscara deve ajustar-se ao rosto do ator, e não criar um desconforto a ponto de interferir na sua atuação. Por outro lado, ela não pode ter um encaixe perfeito, colando-se à forma do rosto. O vão, que separa e conecta como sinapses o rosto e o objeto, são a dupla distância fundamental na relação entre um e outro. Utilizando uma imagem sugerida por Ariane Mnouchkine, dir-se-ia, um jogo que se estabelece entre *côncavo* e *convexo*, e é na passagem, nesse entremeio, que a criação acontece.

Influência do material

O material com o qual é feita a máscara suscita qualidades distintas, e pode influir no desempenho daquele que a usa. Conforme nos diz Elizabeth Lopes, *o impacto psicológico de uma máscara de couro sobre o ator é mais forte do que a de papel mâché* (1990:245). Porém, para trabalhar as primeiras máscaras, alguns professores consideram ideal o papel *mâché*. Para determinados processos, a máscara de couro limita, mas, a sua durabilidade torna-a apropriada para o trabalho que se estende por um longo tempo.

A pesquisa de material aqui realizada encontra soluções criativas para suprir a nossa carência, gerando alternativas para a consecução de novas tecnologias. Na Unicamp, a professora

⁶⁷ Em 2003, Fonseca diz ter elaborado oito versões de máscara neutra e Correia, sete.

Heloísa Cardoso realiza pesquisas com materiais alternativos para a confecção da máscara neutra, objetivando torná-la acessível para o aluno. Tomando como referência a máscara neutra dos artesãos de Florença⁶⁸, Cardoso realizou testes com a máquina de vácuo, ampliando a sua dimensão para ajustá-la ao rosto masculino. Moldada em massa plástica, a máscara recebe acabamento de gesso acrílico. O passo seguinte pretendido pela pesquisadora é intervir na forma da máscara, principalmente no que se refere à característica do olho. As máscaras mais próximas à de Lecoq têm o fundo marrom ou vermelho-escuro; quanto às de cor branca, deve-se ter o cuidado com a pintura, para que não reflita demasiada luz.

Além do couro (origem animal) e do papel (origem vegetal), há outros materiais, naturais e sintéticos, com os quais é possível confeccionar uma máscara: o látex, o *cellastic* (tecido sintético que se torna maleável quando imerso em acetona), a resina, a fibra de vidro, a entretela embebida em cola, a projeção de imagem no rosto, entre outros. Geralmente, usa-se o gesso ou gaze engessada para os moldes, porém, para máscaras-próteses que devem ter a textura da pele, é recomendável um material mais sutil como, por exemplo, o algenato. Para o aprendizado em sala de aula, a técnica de papel e cola é bastante eficiente; a de couro é mais complexa, depende de uma escultura em madeira e demanda mais tempo.

A máscara neutra: outras implicações

A amplitude da máscara neutra possibilita aplicá-la como objeto intermediário para a compreensão de determinado fenômeno cênico. Como encenadora, Maria Thaís vale-se de procedimentos que a auxiliam a elucidar questões que surgem no transcurso da montagem, e qualquer problema com o suporte da máscara revela-se imediatamente. Assim, a máscara neutra torna-se um elemento de organização do espetáculo, da percepção do ator e da construção de uma fisicalidade que contribui para a elaboração da cena ou do personagem.

Muitas vezes esse processo foi utilizado no espetáculo Sacromaquia. Os atores tinham o espetáculo já traçado e cada um punha a sua máscara neutra. Eles construíram o espetáculo inteiro só com a máscara. É um possibilitador para encontrar o ritmo adequado no tempo e no espaço, quando não se encontra a palavra adequada; o tempo inteiro ela é um instrumento que entra assim. Abandona-se o texto e toma-se a máscara neutra para tentar ver a partir dela. Reconstrói-se tudo o que foi feito e procura-se o que está calcificado, o que está construído no espaço vazio, o que está ausente de compreensão do tempo do outro. (SANTOS, 2003)

Esse procedimento envolve todos os elementos do espetáculo como, por exemplo, a relação com o objeto, com o cenário ou com o tempo da luz. A máscara possibilita desmecanizar determinados movimentos que o ator pratica em cena e o coloca em situação de jogo, evidenciando cada detalhe, tanto para si quanto para o público.

⁶⁸ Confeccionadas pelos mascareiros do Alice's Mask Studio Papier-Mâché.

A máscara neutra é um horizonte de possibilidades que pode ir além da sala de aula. Elizabeth Lopes emprega-a na preparação de atores em espetáculos teatrais. É o caso, por exemplo, da busca da gestualidade de determinado personagem. Ao trabalhar os atores para a montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, e direção de Márcio Aurélio, Lopes observa: *a falecida Edith Siqueira só descobriu a gestualidade de Tirésias usando a máscara neutra na frente de um espelho com refletores em cima dela* (LOPES, 2004). Para atuar em um papel masculino, a atriz busca na máscara neutra a configuração de um corpo-outro para uma atuação não mascarada. Mediada pela máscara, encontra o equilíbrio necessário à efetivação da energia requerida.

A Máscara Neutra: um mergulho em si

A máscara neutra propicia a consciência corporal de forma plena, pois desperta no aluno e na aluna a necessidade de se aprofundar determinados aspectos do seu ser, colocando ante as formas de trabalhá-lo e ante os limites que é desafiado a superar. Aprender o estado neutro significa explorá-lo em seu próprio corpo.

Caso queira que um ator conscientize de seu corpo, ao invés de explicar isso para ele e dizer; você tem um corpo e deve ter consciência dele; basta colocar em seu rosto um pedaço de papel em branco e ordenar: 'agora olhe à sua volta'. (BROOK, 1985:299)

Colocar o corpo em ação e fazer com que o ator experimente uma liberdade – mesmo que temporária, como diz Brook – altera a percepção cotidiana, geralmente centralizada na face, e fá-lo conscientizar-se, instantaneamente, do corpo esquecido. Num primeiro momento, a máscara neutra possibilita ao ator (des)vestir a sua identidade pessoal. Na medida em que põe um rosto outro sobre o seu, imediatamente deixa de ser esse eu como uma identidade, fisicamente falando: ao se olhar no espelho ele não vê o próprio rosto. Eis o paradoxo: o ator esconde-se para se mostrar. Ao trabalhar a máscara neutra, afirma Lecoq, entramos nela da mesma forma que entramos em um personagem; na máscara, contudo não há personagem, mas um ser genérico neutro. Acrescenta ainda que a prova de que se joga bem com ela fica evidente no rosto relaxado do ator. (1997:49)

A máscara neutra serve como apoio para as demais. Assim, a justeza do movimento, a pausa e a relação frontal (na máscara neutra ela pode ser relativizada) são alguns dos princípios comuns utilizados em procedimentos diversos. A pausa pode se dar com a lei dos três segundos, a suspensão da respiração, a pontuação de um movimento, a mudança de uma ação, a triangulação, a decupagem entre outros. Fundamentalmente, a máscara neutra é o lugar do silêncio, da escuta e da relação espontânea com o mundo. Silenciar não significa calar o corpo, uma vez que o silêncio não é o oposto da fala. Quando um ator explora um objeto, não estão em jogo as reminiscências de determinada mesa que ele conheça, mas, sim, a relação com aquele objeto naquele instante específico, não se trata de nominar, reconhecer, mas estar aberto aos afetos que dali decorrem, de um bom encontro, da alegria que potencializa a relação, de um ato mútuo fundado no silêncio dos corpos. A interrupção do ruído não se endereça ao dizer, mas a fatores que obstaculizam a relação consigo mesmo e com o mundo. É como observar o silêncio do mar.

Trabalhar a neutralidade não requer, necessariamente, uma máscara, mas ela se torna um suporte valioso para a apreensão de determinados princípios. O objeto torna-se útil ao ator quando centrado, em demasia, no próprio rosto. Tornar o invisível visível com o auxílio da máscara faz com que o atuante tenha que concretizar, efetivamente, a ação. Todavia, dar à forma da máscara neutra uma importância ou uma geometria excessiva pode levar a artificialismos. Contudo que ela não informe demais, a ponto de converter-se em uma máscara expressiva, ela pode ser uma folha de papel no rosto do ator, uma meia de *nylon*, máscaras inspiradas no modelo Sartori/Lecoq, a *máscara do zorro* ou outra qualquer. Quanto à forma do objeto, Lecoq fala-nos de um modelo masculino e de um feminino, distinguidos por suas dimensões. No entanto, há aqueles que acham desnecessária essa distinção, e a máscara não se caracteriza por um padrão neutro geral, ela traz as implicações e complexificações de cada corpo.

A neutralidade apresenta variados estados de compreensão, fundamentada em princípios comuns, e o que é neutro para um pode não sê-lo para outro⁶⁹. Neste sentido, a neutralidade torna-se pessoal (quanto à utilização dos princípios), dado que *não há um padrão único* (EL-DREDGE e HUSTON, 1978:22). Para Lecoq, o grau básico de enunciação do jogo do ator na máscara neutra situa-se na suspensão, um estado basilar que perpassa todo o processo no qual o corpo possui um nível de energia que o diferencia do habitual.

A neutralidade refere-se também a uma atitude interna, e não a um indivíduo, e relaciona-se, para alguns, às ações ou atitudes que Bari Rolfe denomina universais. Dessa forma, distancia-se da psicologia de um indivíduo, e busca um substrato comum a todos e não o particular. Há um desafio em relação às identidades, no sentido de desvesti-las de suas peculiaridades, as quais envolvem características étnicas, culturais, sociais, emocionais e psicológicas. O exercício da máscara neutra requer a apreensão da humildade, porém, não se trata de subserviência ou de anulação, mas de exercitar a escuta para exercer o ser. O estado neutro, mais do que um estado interessante para a cena, é, principalmente, um estado para o ator.

A máscara neutra não se restringe apenas a ser passagem para a utilização da máscara expressiva, de modo que, vinculá-la somente a essa possibilidade é torná-la um caminho unívoco. Ela não constitui um receituário, pois uma metodologia não se explica apenas pelos seus procedimentos, mas também pelos conceitos (ou princípios): a máscara neutra é uma pedagogia para a (trans)formação do ator, revelando-lhe os meandros do corpo. Na orientação, a prática dominante é a via negativa, dado que essa máscara é o território de todas as possibilidades. O professor não diz ao aluno o que ele deve fazer, mas a partir daquilo que ele faz o que não coaduna com os acordos estabelecidos com a máscara. Nesse sentido, Bari Rolfe observa que na pedagogia de Lecoq *a imaginação criativa é exercitada pelo uso da via negativa, ou seja, seus comentários são sempre em termos do que não se pode fazer, deixando abertos os caminhos afirmativos para o estudante encontrar* (1972:38)

⁶⁹ Richard Hayes-Marshall fala da neutralidade como “uma condição tal que, se o ator se encontra nela, ele não sabe o que vai fazer em seguida... Quando você está lá, você não sabe o que é; se soubesse, não seria neutro”. Andrew Hepburn diz que “neutralidade significa responder a estímulos de maneira puramente sensorial”. Apud Eldredge & Huston (1978:21)

A máscara neutra não é uma ciência exata em todos os sentidos, e pode ser pensada como um estágio pré-expressivo: *os princípios que tornam vivo o corpo do ator em cena* (SAVARESE, 1995:230). Embora haja em Lecoq a distinção entre masculino e feminino, existe a possibilidade de trabalhá-la segundo a polaridade *animus-anima*. Enquanto o primeiro termo refere-se a vigor e força, o segundo expressa o suave. Não se trata de distinção sexual, mas de formas complementares de energia e, nesse sentido, *nada tem a ver com distinção entre masculino e feminino e nem com arquétipos e projeções junguianos* (BARBA, 1995:79). Nessa perspectiva, é a máscara ideal para apreender o *denominador comum dos seres, das coisas, daquilo que pertence a todos, é uma máscara coletiva que, dramaticamente, pede o coro* (FELICIO, 1989:359). A sua riqueza reside na invenção de mundos possíveis, nos múltiplos olhares que são lançados quanto à sua constituição.

A máscara neutra retira o ator da interiorização absoluta e coloca-o no universo da sensação, revelando-o em sua pretensão mais primária, o que ele faz (ou não faz) é imediatamente percebido por todos. Como lugar da metamorfose, ela constitui um instrumento que gera reflexões sobre o trabalho do ator, principalmente se consideramos que o seu corpo é o suporte para a enunciação de um personagem que não pré-existe à tessitura dramática. O personagem não é algo que o ator veste, mas uma encruzilhada de signos (ou ações) que são gerados no seu corpo, e a máscara (neutra) revela-se um instrumento eficaz para essa (trans)formação.

Ao discorrer sobre as principais características que distinguem um exercício atoral e a explicitação de tal fazer como dramaturgia, Barba nos diz que: *nos exercícios o ator aprende a não aprender a ser ator, isto é, a não aprender a atuar. O exercício ensina a pensar [e agir] com o corpo-mente* (1998:35). Essa é também uma questão fundamental na formulação de um trabalho com a máscara neutra, que valendo para ele como um mergulho-em-si-mesmo, configura-se em uma dimensão coletiva: o olhar do outro confirma a sua existência. Fundamentalmente, o ator transita nas esferas da solidão, do coletivo e do horizonte de possibilidades, e não há um caminho a ser percorrido, porém, a ser criado. Cada passo ignora o seguinte, mas passa adiante. Podemos dizer que no vão entre a máscara e o rosto, a experiência do individual é dialetizada no coletivo.

Nossas máscaras nada são de especial, enquanto forem apenas máscaras.

Brecht



Máscara neutra do grupo Moitará- RJ

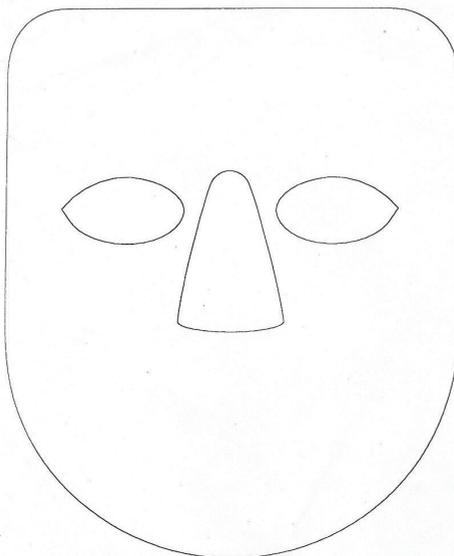


Molde de máscara neutra de Donato Sartori – Centro Maschere e Strutture Gestuali (2003)



Experiência de neutralidade no CAC.

Mask Templates



The Neutral Mask Template

Máscara neutra proposta por Sears Eldredge, professor emérito do Departamento de Teatro e Dança – Macalester College, Minnesota, EUA.



Experimento com máscara neutra no CAC.



IV

MÁSCARA EXPRESSIVA

Aquilo que estoura no corpo-face

Num sentido amplo, talvez excetuando-se a neutra, todas as máscaras podem ser englobadas na categoria de máscaras expressivas. Assim, a máscara abstrata, a meia-máscara, os acentos ou o nariz do *clown* inserem-se nesse universo. O termo máscara expressiva, no entanto, associa-se, mais frequentemente, às máscaras larvárias (ou larvares) e àquelas que configuram um personagem e geralmente cobrem todo o rosto do ator ou meia parte dele. Há ainda aquelas que não se destinam, em sua origem, ao teatro, entre as quais podemos destacar as máscaras utilitárias e diversos artefatos que podem se converter em máscaras expressivas.

Embora cubra toda a face, a máscara expressiva que caracteriza um personagem não é, necessariamente, silenciosa. Há quem opte pela exploração da fala, guarnece-a com uma articulação maxilar ou dotando-a de um orifício bucal, cavidade sonora que pode ser coberta com uma gaze preta, tal como acontece na prática da diretora e professora Libby Appel. Há até mesmo, com a máscara expressiva, a possibilidade de se utilizar a fala ou sons sem nenhum artifício articular, como ocorre com alguns personagens do Teatro Nô e figuras do mundo ameríndio que cobre toda a face. Com a meia-máscara (e suas derivações), a liberação da voz coloca-se em primeiro plano. Contudo, deve-se observar que a expressividade da máscara é a conjunção de uma série de fatores que compreendem, fundamentalmente, o encontro do objeto (a sua potência plástica), o corpo do ator e o espectador.

A máscara expressiva, da mesma forma que a máscara neutra em ação, reage ao mundo exterior. Se a neutra, como já observado, pode ser vista como o lugar de todas as possibilidades, expressando o universal, a máscara expressiva caracteriza-se pela particularização de um personagem ou uma figura.

O diálogo máscara e ator.

A máscara expressiva existe quando em ação e, para tanto, necessita da intervenção do atuante; embora proponha questões que são determinantes para o jogo cênico, não atua independentemente do ator, e cada um trilha esse caminho de maneira particular, suscitando um diálogo profundo quando se efetua a conjunção dialógica que implica aproximação e distância.

Às vezes o seu canal para alguma máscara flui de uma maneira muito natural, talvez naquele canal você possa botar muito do seu universo, mas tem máscaras que faz você abrir outros canais internos, isso porque, às vezes, ela está muito distante do seu universo. Então isso é um exercício muito legal, e como ela é concreta, ela deixa muito claro quando esse canal de fato está funcionando ou não, quando você está precisando rasgar esse canal, abrir mais. (RETL, 2004)

Como visto, na máscara expressiva que cobre todo o rosto, é preciso que a forma impulsiona a vida instaurada nela, graças ao movimento impresso pelo ator, e que se coloque ao mesmo tempo em moção, mediante o estado proposto pela máscara, constituindo uma dinâmica que não é a do ator somente, mas a do ator-em-máscara, não necessariamente fundado num ato antropocêntrico. A legibilidade da máscara não concerne apenas à sua forma plástica, diz respeito também ao corpo do ator, que a move e é movido por ela, embasado na síntese gestual, na ativação de potências de ambos os corpos. A comunicação do ator-em-máscara se estabelece de forma direta, e o espectador, como um espelho, fornece-lhe a justa medida da sua eficácia, na qual corpo e objeto não devem expressar linhas que gerem ruído. Essa mesma questão envolve a meia-máscara, cuja figura sugere ao ator, além do corpo, a sua possível voz, ou seja, a maneira de articular a própria fala. A máscara traz em si algo que a ultrapassa, tanto no que tange ao trabalho do ator quando ao do mascareiro. *Existe sempre alguma coisa que escapa do controle do autor* (DULLIN, 1946:117) e, no entretecer do diálogo, ao mesmo tempo em que o ator conduz a máscara deve deixar-se também ser conduzido por ela. Tanto em um quanto em outro se percebe a máscara, e não o ator por trás dela, tentando demonstrar uma ideia. Nesse diálogo, a máscara se afasta do mundo das ideias e se aproxima do mundo sensível.

Possíveis Abordagens

Conforme observa Lecoq, há duas possibilidades quando se trabalha com a máscara expressiva; para exemplificá-las, narra a sua experiência com a máscara denominada “o jesuíta”. A primeira abordagem refere-se à busca da psicologia do personagem, na qual o ator, sentindo-se um jesuíta, arquiteta a sua construção. Na segunda vertente, o personagem nasce da forma. Neste caso, a configuração assimétrica da máscara torna-se o referencial para a criação do ator, que atua a partir da forma sugerida pela estrutura da máscara, na qual estão contidas as linhas-chave do personagem. Dessa forma, *as máscaras expressivas fazem aparecer as linhas mestras de um personagem, estrutura e simplifica a atuação, já que transmite ao corpo as atitudes essenciais. Depura o jogo cênico, filtra as complexidades de um ‘olhar’ psicológico, impõe ‘atitudes-guia’ ao conjunto do corpo. (1997:63).*

A primeira experiência com as máscaras expressivas na escola de Lecoq ocorre no que ele denomina Feira de Máscaras, na qual o aluno deve elaborar uma máscara e colocá-la em jogo, observando-a, primeiramente, em um outro companheiro. O objetivo é fazer com que o aluno construa uma máscara que se mova verdadeiramente, que mude a expressão de acordo com os movimentos do corpo do ator. Lecoq ainda observa que a máscara expressiva dá acesso às oper-

ações desviantes dos personagens (em que a máscara diz uma coisa e o corpo outra), enquanto a neutra atua em linha reta, e nenhum obstáculo perturba sua relação. (LECOQ, 1997:66)

O movimento inerente à máscara conduz-nos à contra-máscara. Como nos diz Rodin, o movimento *é a transição de uma atitude para a outra* (1990:54), a luta de duas naturezas, em que, em determinados instantes, uma pode invadir a outra. Ao conceber uma escultura, Rodin estabelece duas atitudes distintas que proporcionam o movimento da peça. O espectador ao observá-la (no percurso que faz de uma atitude a outra) experimenta sensorialmente o movimento proposto configurado na peça. Há um movimento na escultura que o espectador percorre em seu próprio corpo. Quanto à máscara, ela atua na transição, no percurso entre um e outro pólo, que se presentifica no momento em que ela se movimenta. A máscara expressiva constitui um exercício dialético para o trabalho de composição do atuante, dado que todo ele se dá no campo da relatividade. Os exercícios com máscara e contra-máscara, quando pensadas em transição, podem explorar os dois lados de uma situação ou até mesmo as múltiplas possibilidades. A contra máscara é uma possibilidade de o ator explorar o personagem dialeticamente, já que experimenta, simultaneamente, a situação máscara e a situação contra-máscara, verificando as nuances daí decorrentes. Distinta da expressiva, a máscara neutra não apresenta contra-máscara, plasmando-se num devir máscara.

Na concepção de Jair Correia, do Grupo Fora do Sério, *a máscara possibilita ao ator, como ferramenta, instigar os movimentos da dicotomia corporal que ele precisa para estimular as linhas que a máscara sugere* (2003). Busca-se uma estrutura corporal que dê veracidade ao que o objeto-máscara quer explicitar como um caráter do personagem. Para o mascareiro,

A máscara é mais imediata, digamos que quando você percebe um personagem que usa uma máscara você tem na hora a idoneidade desse personagem, você tem uma concepção já absorvida do que esse personagem pode significar. Você não encontra num personagem que utiliza a máscara, por exemplo, um ingênuo que é ladrão ou um ladrão que é ingênuo, o personagem tem uma linha de identidade definida. (CORREIA, 2003)

Nas escolas de teatro, as experiências com a máscara expressiva podem ser agrupadas em duas grandes vertentes e detêm, no interior de cada uma delas, diversas especificidades. Por um lado, a máscara expressiva pode ser empregada na formação e no treinamento do ator destinados à atuação não mascarada, propiciando, entre outros, o desenvolvimento do jogo cênico, da improvisação e a construção do personagem. Enquadram-se nesse processo os experimentos de Ana Achkar e parte do trabalho de Elizabeth Lopes. Ambas valem-se também da meia-máscara para a constituição da cena a ser jogada, posteriormente, sem o objeto.

Referenciando-se em Saint-Denis, Elizabeth Lopes propõe que o aluno experimente o estado que a máscara sugere, sem intelectualizar essa relação, antes ele deve estar receptivo sensorialmente a esse objeto que se transforma. Durante o treinamento, o ator deixa-se levar pela máscara, ao invés de tentar impor-lhe (seus) movimentos. De acordo com Lopes, *a liberação do material inconsciente é fundamental no primeiro contato com a máscara expressiva* (1990:222). Ela trabalha com meia-máscara e com a máscara de face inteira com abertura na boca, para que se

possa *liberar a voz do ator, mesmo que não seja um som articulado*. Estimulado pelas e-moções que a máscara desperta, *o ator deve expressar o conflito interior inerente à própria máscara, levado pelas emoções que a máscara desperta orientado pelo vetor interno-externo*. Além do objeto máscara, utilizam-se ainda figurinos e acessórios, como estímulos para a criação do personagem, numa perspectiva-máscara. Em outro segmento, situam-se aqueles que utilizam a máscara como linguagem, englobando tendências e gêneros diversos. Essa classificação, contudo, não deve ser encarada de uma forma estanque, uma vez que se verifica o trânsito dos profissionais nos campos mencionados. Grosso modo, sinaliza dois eixos que preponderam.

Além de variados graus de improvisação sem o suporte de um texto dramático, o trabalho com a máscara pode se dar por meio de uma dramaturgia previamente elaborada. Lastreada na improvisação, Tiche Viana propõe, na Escola Livre de Teatro, a confecção de máscaras expressivas a partir da relação que o aluno estabelece com o mundo à sua volta. Solicita-lhe então que, no transcorrer de suas atividades cotidianas, procure alguém que lhe pareça tão interessante que possa constituir num estímulo para a elaboração de uma máscara. O exercício inicia-se fora do espaço escolar – em que o aluno exercita o olhar – e coloca-o de prontidão para efetuar as escolhas. Imerso nessa relação empática, mune-se de um vasto material relacionado ao seu objeto de pesquisa, realizando um inventário: registros com fotografias, um elemento (fogo, terra, água ou ar), um animal⁷⁰ e uma planta que remetesse a essa figura. Finda a prospecção, com o material trabalhado fisicamente em exercícios de improvisação, é chegado o momento de confeccionar a máscara, que é elaborada mediante a anatomia de cada aluno. Retirado o molde do rosto, a máscara é modelada tendo como suporte os caracteres que cada qual havia pesquisado. Armin-do Bião, por sua vez, decide experimentar o jogo da máscara com alunos da escola de teatro da UFBA, encenando *As Aves*, de Aristófanos, cujas máscaras foram criadas mediante a referência do texto. Se em *Comédias à la carte*, Fernando Linares inspira-se em um *canovaccio* da *commedia dell'arte*, em *Sereno da Madrugada*, apropria-se da Foliás de Reis, de Minas Gerais, realizando um espetáculo processional que utiliza o cenário urbano como ambientação. Postas em jogo por três atores, os conjuntos de máscaras são constituídos por meias-máscaras, que caracterizam os brincantes da Folia e os reis magos; e máscaras inteiras, referindo-se aos palhaços do folguedo e aos cantadores. Diferentemente do brinquedo original, foram elaboradas com articulação, para possibilitar o melhor entendimento da voz. As composições como seres porosos, imagéticos, caracterizam-se mais como figuras, extrapolando a territorialidade singular do personagem.

A *commedia dell'arte* constitui uma base para o trabalho do ator, e *baseia-se na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado, e nunca unicamente na pantomima* (FO, 2004:22). Nela há a possibilidade de apropriar-se das matrizes ali configuradas, descortinando um universo que abrange a máscara propriamente dita, a atuação e a dramaturgia, e que podem ser compreendidas em diversos aspectos. É nessa perspectiva que Copeau toma a máscara do *Arlecchino* como referencial para o ator. O personagem conjuga elementos como corpo, voz e texto de forma extremamente orgânica, enquanto as palavras aderem à sua constituição e são o

⁷⁰ Como nos diz Dario Fo, “as máscaras da *commedia dell'arte* aludem, particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticáveis” (2004:38). Isso tem um significado social, pois esses animais de quintal *relacionam-se à baixa corte daquele tempo e a todos os demais que viviam precariamente; só os poderosos estavam de fora* (2004:40).

resultado da sua ação. De igual modo, Lecoq vale-se da *commedia dell'arte* não para trabalhá-la na perspectiva de reconstrução de um modelo do passado, mas como base para a compreensão da comédia humana. Nesse tipo de comédia, os desejos são urgentes e os personagens estão em permanente estado de sobrevivência. Fabuloso território do jogo, *a commedia dell'arte é uma arte afeita ao universo da criança. Passa-se muito rapidamente de uma situação a outra, de um estado a outro. Arlecchino chora a morte de Pantolone e, no momento seguinte, regozija-se que a sopa esteja pronta.* (LECOQ, 1997:120) Ao afirmar que tudo está contido na máscara, Elizabeth Lopes alinha-se a vários outros professores e artistas que partem dessa concepção ao utilizarem a máscara da *commedia dell'arte*. Lopes aplica sua metodologia indutiva, um *processo psicofísico ritualístico-hipnótico*, na prospecção do paradigma contido em cada máscara, e, conforme observa, *o contexto no qual elas se relacionam com o ambiente é que muda* (1990:238). Embasada no trabalho de Philippe Hottier, que consiste na transferência das linhas da máscara para o corpo do ator, a *maitre du jeu* Lopes estabelece uma relação com o aluno-em-máscara, canalizando a sua explosão criativa para o personagem. A caracterização da máscara emerge dessa relação e, conforme observa, *sem perceber, o aluno começa a falar comigo, e sua voz está modificada. Se eu pedisse que ele falasse espontaneamente, ele teria um bloqueio vocal* (1990:243). As meias-máscaras por ela utilizadas aderem fortemente ao maxilar superior do ator, obrigando-o *a articular e enunciar com clareza* (1990:248). Diferentemente do casal de enamorados tradicional, Lopes utiliza meias-máscaras neutras na sua caracterização.

A *commedia dell'arte* é base do trabalho de Tiche Vianna e do grupo Fora do Sério. Viana busca a elaboração de máscaras de personagens que tenham relação com o contexto brasileiro, concepção que se realiza de diversas maneiras: a transposição de um tipo, a busca de uma dramaturgia propícia ou a criação de um tipo que se constitui em um personagem inaugural. Contudo, há quem faça restrições ao procedimento de adaptação da *commedia dell'arte* à realidade brasileira, caso se dilua o paradigma, particularizando sobremaneira o personagem. No trabalho *Se essa rua*, realizado com alunos da EAD, Tiche Vianna operou com as máscaras transpostas para o universo brasileiro. Assim, *Arlecchino* era um moleque de rua e *Pantolone* o dono de um condomínio. O ator Augusto Marin, que acompanhou o processo de montagem, observa que:

Dramaturgicamente, eu não gosto de fazer isso, acho que as máscaras têm uma coisa mítica nelas, no figurino e nas máscaras, que não é muito adaptável. Por exemplo, o Arlecchino é arquetípico, é um personagem que simboliza várias máscaras, inclusive ele é um pouco o coringa da relação das máscaras. Então colocar o Arlecchino só como moleque de rua, para mim, é empobrecer a máscara e mesmo o Pantolone, colocá-lo como rico comerciante, pode ser, mas eu não sei até que ponto. Numa dramaturgia, você tem que tomar cuidado para não ficar muito literal senão você acaba empobrecendo demais a máscara, ficando realista demais. (MARIN, 2004)

Em parte das experiências enfocadas, não há a preocupação com o resgate da linguagem, porque trabalhar a *comédia dell'arte* é mergulhar no terreno da suposição e, nesse sentido, sobrevêm as múltiplas faces que ela pode configurar. Na essência dos trabalhos, seja como formação seja como exploração da *commedia dell'arte* como linguagem, está o ator e a atriz em conjunção com os elementos que os fazem expressarem-se no momento em questão, está a invenção e um traço de brasilidade.

Tanto a *commedia dell'arte* quanto o *clown* (ou palhaço) constituem territórios próprios ao universo da máscara. Os princípios que regem a máscara rígida também estão presentes nessa que é considerada a menor máscara do mundo, composta pela rigidez do nariz e flexibilidade dos músculos faciais. Diz-se que o nariz é o olho do palhaço, e que os olhos são na verdade a sua alma. Branco e Augusto⁷¹ caracterizam a dupla de *clowns* em que o primeiro é considerado o esperto, sempre pronto a ludibriar o segundo em cena, tido como o ingênuo, mas que termina por triunfar no final. Relacionando-se à máscara rígida, poder-se-ia pensar categorias como máscara e contra-máscara como jogo de oposições. Quando há a inclusão de um terceiro, configura-se uma zona fronteira entre um e outro, denominada *contre-pitre*. A máscara do *clown* é única e cada atuante busca a sua própria. Em Lecoq, ela encerra o caminho da aventura que se inicia com a neutra, perfazendo um círculo.

Tanto no que se refere à máscara rígida quanto ao *clown*, o amálgama resultante das linhas de trabalho desenvolvidas na Europa – notadamente por Copeau ou Lecoq – e as manifestações artísticas e rituais provenientes de culturas autóctones, geraram outras abordagens. Mesclando o trabalho de Lecoq ao *clown* de comunidades étnicas norte-americanas, Richard Pochinko⁷² elabora um percurso próprio, e funda, em 1975, juntamente com Ian Wallace, o *Theatre Research Centre*, no Canadá. Denominados “filhos dos deuses do trovão”, os *clowns* indígenas são investidos pelos sonhos, e funcionam como reguladores sociais, sendo considerados mensageiros dos deuses.

A metodologia de Pochinko propicia que cada um construa o próprio caminho, que se concretiza no encontro de seis lados da pessoa, mediante a confecção de seis máscaras, denominadas norte, sul, leste, oeste, cima de cima e baixo de baixo, e de uma outra nomeada “o avesso”. Durante essa experiência, o indivíduo perscruta o que ocorre dentro de si e experimenta todos esses sentidos, que nos *faz aptos a rir da beleza do nosso próprio ridículo* (MORRISON, 2005). A máscara em argila é modelada com os olhos fechados e, depois de confeccionada, é utilizada uma única vez, dado que ela é o impulso da expressão que vem de dentro. As máscaras são elaboradas em papel mâché e no processo de pintura, o ator deve “escutar” a cor que cada máscara lhe sugere. Conforme Sue Morrinson⁷³, o primeiro estágio é realizado individualmente e não há recurso à fala. O segundo curso integra o jogo com o outro na dupla branco e agosto (joey/ auguste), com a qual se utiliza a relação manipulador e vítima, bem como, a fala. Em suma, tem-se a busca da inocência depois da experiência.

No leque de abordagens pedagógicas com a máscara expressiva, as *emotion masks* (máscaras de emoção) são assim chamadas por expressarem uma emoção dominante em sua figura. Nelas, o aluno constitui um repertório de sensações corporais, explorando estados emocionais como felicidade, tristeza, raiva ou medo. Entre outras, as *emotion masks* fazem parte do treinamento do ator ministrado pela atriz-professora Joan Schirle, da *Dell'Arte School of Physical Theater*, do coletivo americano *Commedia Zuppa*.

⁷¹ Na tradição circense, utilizam-se os termos *toni* (correspondente ao agosto) e *clown* (ao branco). Os norte-americanos utilizam *joey* e *auguste*.

⁷² Pochinko ensinou mask work na Universidade de Washington; em Seattle, estudou clown com Bari Rolfe. Foi em seu estúdio que ele conheceu o clown índio norte-americano Jonsmith, que lhe passou a experiência dos índios.

⁷³ Durante encontro realizado na ECA/USP, em junho de 2005, no qual ela relata/demonstra a metodologia.

Essas breves discussões não esgotam as possibilidades das máscaras expressivas, há uma multiplicidade que se vislumbra para além dos apontamentos elencados, há pesquisas, por exemplo, que buscam nas manifestações dos povos originários diálogos para formulações de processo pedagógicos e artísticos com a máscara.

Máscara Expressiva e Cultura Brasileira.

O teatro e a dança constituem campos férteis para a exploração de máscaras expressivas e, desde Copeau, para nos restringirmos ao âmbito desta pesquisa, tem-se buscado a criação de máscaras que respondam tanto ao momento quanto à cultura e às tradições de um determinado povo, e é dessa perspectiva que ele idealiza a *Comédie Nouvelle*. Nos Estados Unidos, o ilustrador e mascareiro W.T. Benda traça um caminho bastante peculiar, e o *design* da máscara baseia-se na coordenação rítmica dos elementos que a constituem. Em suas reflexões, chama a atenção para os efeitos operados no corpo daquele que a utiliza, observando, por exemplo, que os movimentos resultam muito mais lentos do que o natural e que se deve ter especial cuidado com os olhos. As máscaras de Benda são silenciosas e destinadas à pantomima e à dança. Para ele, o discurso destrói o efeito e o mistério da máscara. (1947: 43)

No Brasil, a procura por uma “máscara teatral brasileira” também se faz presente nos trabalhos de Isa Trigo, Heloísa Cardoso, Tiche Vianna, Venício Fonseca, Jair Correa entre outros. Estimulada pelo orientador Armino Bião, Trigo realiza uma investigação na qual confecciona máscaras inspiradas em tipos baianos e lendas populares, que possam ser apropriadas ao teatro. Cardoso também busca na cultura brasileira referências para a criação de máscaras para o teatro e a dança, elaborando para o *Ballet Stagium* máscaras que fincam suas raízes nas festas e feiras populares nordestinas, nas imagens dos folhetos de cordel e nas figuras de barro do Mestre Vitalino. Conforme Vianna, o espetáculo *Se Essa Rua é* composto por máscaras brasileiras urbanas aplicadas na estrutura da *commedia dell'arte* (2002), remontando a experiências perseguidas por Sartori, Copeau e Lecoq. Trafegando em universo semelhante, os integrantes do grupo Moitará desenvolvem máscaras calcadas em tipos brasileiros, embora ainda tragam em si os traços característicos das máscaras Sartori.

A máscara expressiva é multifacetada e, quando colocada em movimento, traz à tona os estados latentes concentrados em sua geometria, que se configura nas trilhas desenhadas, cada uma, por sua especificidade. *Uma vez sobre o rosto, uma vez o corpo vestido, é o corpo inteiro que representa* (HOTTIER, 1989:235). Se a máscara neutra é um horizonte de possibilidades, a expressiva é uma encruzilhada de vetores composta pela plasticidade do objeto, pelo figurino, pelo corpo do ator, pela maquiagem-máscara e por todas as variáveis implicadas na consecução da cena, na qual o público é um dos seus vértices.

○ Figurino-Máscara

O ator Téspis, a quem se atribui a introdução da máscara dramática, fez figurar o *prósopon*, a aparência exterior de um homem em cena e, mais particularmente, o objeto apostado à sua face.

O a(u)tor encobriu o seu rosto com um outro rosto, sinônimo de máscara, cuja etimologia⁷⁴ relaciona o termo grego, utilizado pelos filósofos pré-socráticos, ao vocábulo etrusco *phersu*, que significa máscara de teatro ou gente com máscara, e à palavra latina *persona*. Posteriormente, *persona* (máscara) adquire outras significações que ampliam a sua conceituação no campo da arte teatral e instala-se em outros territórios, vestindo-se com outros significados. Assim, passa a se referir ao papel desempenhado pelo ator numa peça, ao caráter, à função do indivíduo dentro da sociedade, ao conceito junguiano de *persona*, ao ator social, ao indivíduo em si mesmo, ao sujeito, entre outros. De igual modo, o conceito de máscara no teatro desloca-se dos significados que se referem ao trabalho do ator e da atriz e passa a ser aplicado a outros constituintes da cena. Entre as possibilidades, vejamos, por exemplo, a concernente ao figurino:

[Na Trupe de Atmosfera Nômade], a gente trabalhou com o figurino como se fosse máscara, a gente criava um figurino que criava um personagem, a partir do figurino, como você cria a máscara, os traços, os desenhos, a mesma coisa a gente podia fazer com o figurino. (BOLAFFI, 2004)

Já vimos que, para Saint-Denis, o figurino e o objeto podem constituir-se em estímulos para a criação do personagem, como se verifica também nas oficinas do *Théâtre du Soleil*⁷⁵. Contudo, há ainda a possibilidade de o figurino ser pensado como máscara ou uma *cenografia móvel*, que participa do corpo do ator, dilatando-o e ocultando-o enquanto se transforma continuamente (BARBA, 1995:219). Nesse sentido, o figurino deixa de ser algo que encobre o corpo do ator ou caracteriza um personagem, e configura-se como dramaturgia da imagem ou dispositivo que ativa um corpo-máscara. Assim, relacionam-se a essa concepção os figurinos utilizados por Loïe Fuller, em suas criações cinéticas, que articulam corpo, movimento, luz e vestuário, bem como as metamorfoses decorrentes da manipulação do figurino, que envelopam o corpo da bailarina Marta Graham. De acordo com Mary Wigman, o tecido (figurino) e a máscara em *Witch Dance* se relacionam tão completamente que ambos parecerem se pertencer. Para Wigman, a máscara não deve ser um acessório interessante ou um objeto decorativo, mas uma parte essencial para o dançarino que a utiliza. (SNYDER, 1991)

Constituem figurinos-máscaras a indumentária criada por Oskar Schlemmer para os personagens do *Ballet Triádico*, os bonecos-máscaras do *Bread and Puppet* ou determinadas máscaras

⁷⁴ A etimologia da palavra MÁSCARA, por um lado, relaciona-a a *masca*, proveniente do baixo latim mediterrâneo, cujo sentido correspondia a demônio, adquirindo no século VII d. C. o significado de bruxa ou feiticeira. A partir do século XIV, advém o termo *Maschera*, oriundo do precedente *mascara*. Por outro lado, conjectura-se que palavra *maschera* foi introduzida na península itálica no período das invasões árabes, constituindo-se na corruptela de *marshara*, que significa “personagem bufão”, uma derivação do verbo *sahir*, “ridicularizar”. Já o termo *Persona* vem de *per sonare*, e significa “ressoar através de uma máscara”, conferindo à voz uma sonoridade vibrante e penetrante. O termo viria do etrusco *phersu*, que por sua vez é originário do grego *prósopon*, que significa face, rosto, e está relacionado ao grego *ôps*, que significa “ver”. Porém, há outros que contestam essa relação, ao afirmarem que *phersu* seria uma palavra etrusca ou osca, tomada de empréstimo de uma palavra grega que não pode ser *prósopon* por razões fonéticas e semânticas. Há quem defenda que o termo vem de *Perséfone*, em etrusco a personificação de uma deusa que guiava as almas ao Hades. Assim, *Persona* em latim seria “pequeno *phersu*”, máscara que integra o disfarce. O primeiro registro de uma máscara é o da caverna de Trois Frères, em Ariège, nos Pirineus, do período paleolítico superior (30000 a 1000 a.C.), descoberta em 20 jul de 1914. ⁷⁵ Pochinko ensinou *mask work* na Universidade de Washington; em Seattle, estudou *clown* com Bari Rolfe. Foi em seu estúdio que ele conheceu o *clown* índio norte-americano *Jonsmith*, que lhe passou a experiência dos índios.

⁷⁵ Os membros do grupo já realizaram oficinas no Brasil. Em 1986, acontece a oficina do *Théâtre du Soleil*, ministrada por George Bizot/Maurice Durozier, no Teatro Gregório de Matos, em Salvador-BA Em junho 1993, é a própria Ariane Mnouchkine quem ministra uma oficina no Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro-RJ.

as da companhia suíça *Mummenschanz*. Na concepção desta Companhia, a máscara-objeto é composta por uma forma, na qual são exploradas dramaturgicamente as suas qualidades como, por exemplo, a tensão resultante da expansão e da contração da forma. Há ainda as máscaras expressivas rígidas silenciosas; as que são moldáveis no rosto; as máscaras corporais, que podem ser completas ou parciais, e a cabeça-objeto tridimensional.

As máscaras do *Mummenschanz* criam fábulas a partir da dramaturgia do material, que se manifesta mediante a ação que se executa sobre ele. Criar a dramaturgia a partir da matéria é trabalhar com a sua (re)ação. É, por exemplo, experimentar

[o]s vestígios, as feridas, as ranhuras, as dobraduras que se observa nos papéis amassados que também almejam voltar à sua forma anterior, porém com muito mais dificuldade que as matérias elásticas. Aparece então a dimensão puramente trágica, diferente segundo a natureza e a qualidade do papel utilizado. A tragédia de um papel de jornal não é a mesma que a de um papel florido, o drama de um papel de açougue é diferente do de papel de cartas reciclado. As cicatrizes da nostalgia do paraíso perdido são inumeráveis! (LEOCQ, 1997:95)

Quer pela concepção plástica e/ou material constituinte, quer pela intervenção que o atuante realiza com a sua indumentária, o figurino pode ser visto como uma máscara que suscita fricções entre os múltiplos elementos constitutivos da cena, ativada no palco ou no espaço público, tal como faz a poeta urbana Efigênia Ramos Rolin, mineira radicada em Curitiba, que realiza suas intervenções vestida com um figurino-máscara composto por papéis de bala e outros refugos que encontra pelas ruas da cidade, perfazendo uma dramaturgia da imagem.

A Maquiagem – máscara

A articulação *maquiagem-máscara* refere-se não apenas ao rosto, mas ao próprio corpo que, ao adquirir uma segunda pele, funciona como uma máscara. Esse corpo-máscara apresenta-se coberto por materiais, tinturas ou dejetos integrando rituais⁷⁶, celebrações ou criações ligadas ao teatro, à dança, à *performance* ou às artes visuais. Em muitos casos, supera a geografia de cada uma destas manifestações artísticas e advém outro mundo.

Ao mesmo tempo em que remete à fixidez do objeto, a maquiagem-máscara possibilita a mobilidade de partes do rosto, aliando o aspecto dinâmico da face pintada ao aspecto fixo do objeto. Tal como a máscara rígida, a maquiagem-máscara (o ato de cobrir o corpo ou parte dele com pintura) remonta aos primórdios da civilização, quando, por exemplo, o homem primitivo se disfarçava pintando o corpo com elementos naturais. No teatro, supõe-se que as máscaras do incipiente teatro grego eram feitas à base de pigmentos e de materiais vegetais e minerais, apresentando certa maleabilidade. Também se configura como maquiagem-máscara o ato de os

⁷⁶ Esse é o caso dos povos Kamayurá, cujo nome significa “aqueles que se pintam” ou de inúmeras etnias, como, por exemplos os aborígenes australianos e tribos africanas que pintam o corpo em manifestações artísticas e/ou religiosas.

fiéis enegrecerem o rosto com cinza e carvão, por ocasião da quarentena imposta pelo ritual da Igreja Católica⁷⁷, que principiava na quarta-feira, quando findavam as festividades momescas.

O primeiro *Arlecchino*⁷⁸ (Arlequim) surge como maquiagem-máscara, e o ator tinha o rosto pintado de preto com garatujas avermelhadas. Seguindo essa tradição, Marcelo Moretti, o *Arlecchino* da montagem de Strehler, antes de utilizar a máscara de couro feita por Amleto Sartori, pintava o rosto de preto, enquanto os outros atores usavam máscaras de papelão. Na tradição *minstrels* (menestréis), a partir da qual se desenvolve o *vaudeville* nos Estados Unidos, artistas brancos também se valem desse conceito ao pintarem os rostos com máscaras negras - *Blackfaces*, elaborando atrações que continham elementos baseados na música e nos dialetos dos escravos, e não raras vezes, evidenciando um traço racista nessa composição. No Brasil, em contrapartida, o ator-clown Benjamin de Oliveira, um descendente de escravos, pinta o rosto de branco para exercer as funções de palhaço e de ator de circo-teatro, questão não se situa no escárnio racializado, mas na busca de uma possibilidade de ação. Assim, para representar o papel do índio Peri, na pantomima *D. Antônio e os Guaranis*, Oliveira utiliza uma maquiagem-máscara em que mescla ao alvaiade tons cor-de-rosa, compondo uma segunda pele que se aproxima da tez indígena. Na caracterização dos atores cômicos no período greco-romano, é a cor branca que compõe a máscara, o mesmo se dando com enfarinhado, recurso que busca a comicidade do Pedrolino da *commedia dell'arte*, personagem matriz do *Pierrot*, sinalizando o estrato social rebaixado da máscara. Nas moralidades apresentadas na Inglaterra, a figura da “alma condenada” traça camisa preta e pinta o rosto de branco. Essa coloração também se associa ao aspecto sombrio das maquiagens expressionistas ou à doença e à morte, em determinadas figuras das danças dramáticas do oriente. Mesclando o branco ao preto, a deusa *Ni Waloe Nateng Dirah*, personagem da dança-drama *Mutiyettu*, apresenta a face negra salpicada de protuberâncias brancas, que representam as marcas da varíola.

Além das experiências com diversas modalidades de máscaras rígidas, as vanguardas do início do século XX empregam, de igual modo, esse espaço intermédio. A maquiagem do ator expressionista, que traz à tona o abismo interior do personagem, adquire as feições de maquiagem-máscara, que se caracteriza pelos contrastes acentuados pelos efeitos de luz e sombra, e ampliados pelo corpo através da gestualidade atorial.

A máscara, seja na dança, no teatro ou no cinema busca pôr em relevo determinados aspectos da condição humana. Assim, no cinema, a palavra máscara designa uma parte do *frame* que é posto em relevo com o consecutivo escurecimento das demais partes do quadro. No cinema expressionista o recurso ressaltava determinada porção da tela, evidenciando um olhar, uma boca, um trejeito, uma ação de determinada figura. Dizer que os olhos são espelhos da alma, na maquiagem-máscara expressionista, é dizer que o olhar se traduz nessas telas, irisado pela convulsão interior, por intermédio de uma área posta em evidencia.

⁷⁷ Essa prática foi condenada pela Igreja, que achava que pintar o rosto de negro estaria associado ao demônio. A palavra *masca* refere-se também ao rosto pintado de negro, como máscara.

⁷⁸ Optei por deixar os nomes dos personagens da *Commedia dell'Arte* em italiano, colocando em parêntesis o correspondente em português, quando o nome aparece pela primeira vez, dado que muitos artistas brasileiros que trabalham nessa área utilizem a grafia italiana. Embora haja registros em nossa língua, como, por exemplo, Pádua e Florença, alguns, quando regressam da Itália chegam de Padova e Firenze. O mesmo acontecendo com inúmeras outras palavras.

Ao longo das décadas, na primeira metade do século XX, a maquiagem-máscara permanece viva, tanto no cinema quanto na dança e no teatro, e, a partir da década de 60, ganha impulso nas produções do chamado teatro alternativo⁷⁹, coexistindo com outras formas de mascaramento. A pintura branca é a base, em diversas espessuras, da maquiagem-máscara de grande parte dos espetáculos dos grupos teatrais desse período. A música também experimenta igual fenômeno. Basta citarmos *Alice Cooper*, *Kiss*, *David Bowie* ou os Secos e Molhados, como portadores da maquiagem-máscara, de ações performativas corporais nas quais a máscara era uma segunda pele do corpo, transgredindo a normalidade. É sob essa perspectiva que o dançarino Butoh veste o corpo com uma maquiagem branca. Numa outra chave, a ação performática de John Kelly recorre à maquiagem-máscara quando brinca com a construção de gênero, ao compor a *drag-queen* Dagmar Onassis e ao assumir a imagem de artistas como Egon Schiele ou Joni Mitchell. Esse mesmo espírito camaleônico caracteriza a trajetória da *Lindsay Camp Dance Company*.

Como podemos observar, a maquiagem-máscara, situada nesse espaço entre o rosto nu e a máscara fixa, ao invocar a maleabilidade pode ser pensada também como zona de não definição, território de mistura e de possibilidades que se abre à pedagogia da máscara quanto ao que pode um corpo.

Máscara e Maquiagem no Berliner Ensemble.

Em seu estudo sobre o *Berliner Ensemble*, Ivernel (1989:160) analisa a caracterização facial do ator em determinados espetáculos dessa Companhia, e utiliza o neologismo *masquillage*, para designar a amplitude com que é entendida a correlação máscara-maquiagem no trabalho do grupo. O termo *masquillage* (masquiagem) designa uma zona intermediária entre a máscara e a maquiagem, para definir a maquiagem que se aproxima da máscara. Esse procedimento tinha objetivos específicos na formulação do teatro brechtiano, considerando que o excesso de maquiagem era combatido pelo autor-diretor, que preferia realçar as linhas naturais da face, e não torná-las pesadas demais, levando-se em conta o que está pré-figurado no rosto do ator. O *Berliner* substitui a cor negra pela marrom, considerada menos densa que a primeira, conferindo maior vivacidade ao olho. A máscara torna-se, enfim, um instrumento em que se instala o estranhamento.

Dessa forma, em *Antígona*, uma leitura brechtiana da obra de Sófocles, a maquiagem sublinha em seus traços a violência social. Em *Arturo Ui*, como nota Ivernel, a cor negra que predomina sob uma base cinza, e os lábios vermelho-escuros, ao mesmo tempo em que se assemelham à caracterização de um palhaço, trazem em si o espectro de Hitler. Se em *Puntilla e seu criado Matti* a contradição situa-se nos grupos dos personagens nos quais máscaras grotescas contrapõem-se a rostos nus, em *A alma boa de Setsuan* o personagem biparte-se como máscara

⁷⁹ No Brasil, basta lembrarmos de algumas montagens dos grupos Oficina; Pão e Circo; Ventoforte; Pessoal do Cabaré, entre tantos outros.

(Shen-Tê) e contra-máscara (Shui-Tá). Em *O que diz sim, O que diz não*, uma estrutura é contraposta à outra, uma espécie de máscara (sim) e contra-máscara (não), em que o movimento contrário gera reflexão e traz em si a possibilidade da transformação. Contudo, é em *O Círculo de Giz Caucasiano* que se utiliza pela primeira vez, ao lado da *masquillage*, a máscara rígida. Como um dos constituintes do todo cênico - que estão a serviço da fábula - a máscara conjuga sua arte *para uma ação comum, sem evidentemente renunciar à sua autonomia* (1967:216); integrando, dessa forma, o aspecto estético e o narrativo. Neste sentido, a máscara da Mulher do Governador, personagem interpretado por Helene Weigel, cobria inicialmente todo o rosto da atriz. Porém, durante os ensaios, Brecht a reduz somente para a região do nariz e dos olhos, e conforme nos diz Ivernel, com a *máscara inteira o efeito de sorrir quando ela se encontrava com o ajudante, se perdia, [e] Brecht gostaria de mantê-lo*. (1989:162), pois, o sorriso explicitava a contradição subjacente à situação: patrão-empregado. Assim, pode-se observar que Brecht faz da máscara recurso estético e instrumento capaz de auxiliar a compreensão da obra. (BELTRAME, 1993:31)

Na peça didática *A decisão*, a máscara é o instrumento da metamorfose (individual e coletiva) e configura-se dialeticamente ao longo das situações, estruturadas numa sequência de cenas breves. Em cada uma delas, a inércia do Jovem Camarada em assumir um outro papel (vestir outra máscara), possibilita a *percepção de que as máscaras negadas pela personagem são o signo de uma resistência. A morte do Jovem Camarada se dá no limite de recusa dessa possibilidade de assumir novas e constantes máscaras-papéis, em função das exigências da realidade social* (BELTRAME, 1993:40). Na *Peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo*, Brecht ressalta que o exercício do abandono é fundamental para a transformação do homem e da sociedade:

Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casaco, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade reduzido à sua menor dimensão. (1989:203)

Assim, estar de acordo com uma dada questão significa conhecê-la, para poder superá-la. Permanecer preso às coisas ou aos pensamentos imobiliza a ação, retém-se o movimento que proporciona o conhecimento, e nega-se o acordo. Quando o Jovem Camarada se aprisiona numa determinada máscara, impossibilita o exercício do abandono e a consequente metamorfose, resultando no seu aniquilamento. Na peça *Homem é Homem*, a transmutação de Galy Gay se dá em quatro fases que são quatro máscaras: rosto do comissário na cena do tribunal; rosto natural, no despertar após a execução; a folha branca, até a remontagem após o discurso fúnebre; e, por fim, o rosto do soldado. Esse princípio da metamorfose *pressupõe que o retorno às máscaras na era moderna tem sua verdadeira significação nas sociedades em crise onde se experimentam condutas de ruptura* (FELICIO: 1989:218). A maquiagem-máscara branca, indicada por Brecht em algumas rubricas de seus textos, é empregada por ele em diversas situações, e como um objeto que pode se converter em outros objetos, a sua superfície amorfa é o território propício às metamorfoses, pondo em relevo as suas contradições.

Maquiagem-máscara e o teatro clássico oriental

No caso da pintura realizada pelo ator do *Kathakali*, poderíamos falar também de uma máscara facial, uma vez que o ator-dançarino treina a musculatura do rosto para que ela funcione independentemente. As combinações dos movimentos da face configuram máscaras que expressam os nove sentimentos universais, os quais, aliados ao figurino-máscara e aos movimentos corporais e das mãos, relatam fábulas, pois, como o próprio nome indica, o termo *Kathakali* significa peça-conto. A tintura é elaborada com pasta espessa de arroz, e as cores são utilizadas para designar um sentimento ou um estado. O ato da maquiagem é, em si, um ritual de entrada, o silêncio e o recolhimento devem prevalecer no recinto, ajudando o ator a constituir o vazio em si próprio para a instalação da máscara, a força luminosa e obscura.

Nas três categorias da Ópera de Pequim – histórica, mitológica, e moderna (de 1939 em diante) –, os personagens são também caracterizados pela maquiagem-máscara, na qual as linhas, os desenhos e as diferentes cores da maquiagem têm significados: a cor vermelha relaciona-se à lealdade; a preta, à integridade; e a branca, ao caráter conspirador⁸⁰. Da mesma forma que a ópera chinesa e o *kathakali*, o teatro vietnamita confere importância ao jogo fisionômico do ato e recorre à maquiagem-máscara, que é igualmente utilizada pelo *Kabuki*, cujos traços, como as da ópera chinesa, salientam as linhas de expressão. O *onnogata* compõe a personagem feminina a partir de um fundo branco no qual pinta os lábios de vermelho-escuro, enegrece o entorno dos olhos e desenha sobrelhas arqueadas um centímetro acima das suas. O ator traveste-se, não por intermédio de uma máscara rígida, mas com a aplicação de uma maquiagem-máscara. Cada cor utilizada pelos personagens simboliza uma de suas qualidades. Assim, enquanto um plebeu apresenta as tonalidades azul ou violeta, um nobre traiçoeiro utiliza o cinza e o ocre. Se se surge uma mulher com os dentes escurecidos com pasta de açúcar e resina preta, o espectador sabe tratar-se de uma mulher casada ou de uma matrona. O fantasma tem sua caracterização inspirada nas máscaras do demônio do teatro Nô.

Em todos esses teatros orientais, não da mesma forma, o movimento dos olhos é fundamental para a expressão dessa máscara elástica, em que os desenhos, a coloração e o formato da face seguem determinada codificação para cada personagem. O espectador, ao ler (ver) a máscara do personagem, conhece de antemão o temperamento, a categoria social, entre outros, que lhe é dado pelo simbolismo da convenção.

O palhaço e o bufão

Ao mesmo tempo em que se constituem como figurino-máscara, o palhaço e o bufão utilizam, de igual modo, a *masquillage*. Tanto um quanto outro têm sua origem na vida cotidiana, mesclando ao corpo cênico traços da sua individualidade. Alguns apresentavam pequenas deformidades, sendo considerados filhos do demônio⁸¹. (HUGILL, 1980). O bufão da Idade Média,

⁸⁰ Essa é a cor indicada por Brecht para a cena em que Leocádia Begbick surge com uma maquiagem-máscara.

⁸¹ Segundo Huggill, o primeiro clown teria sido Danga, pigmeu levado para o Egito com a função de divertir a realeza.

caracterizado como um *prisioneiro da passagem* (FOUCAULT, 1995:12), habitava a zona do entremeio, confinado entre as duas margens. Situando-se na terceira margem do rio, que o convertia num ser inimputável, era o portador que revelava a verdade por intermédio da derrisão, ou seja, do riso motejador acompanhado da blasfêmia. Os enfiamentos, com as consequentes deformações corporais, aliados ao grotesco, aos aspectos animalescos do homem e à paródia, fazem do bufão um corpo-máscara. O palhaço (ou *clown*) mescla a máscara rígida, concentrada no nariz, à maleabilidade da maquiagem que encobre a sua face. No seu aspecto tradicional, a maquiagem do palhaço se traduz numa modalidade, na predominância da cor branca, e em outra, formada por uma base marrom, assemelhando-se à cor da pele, com aplicação de cores em volta dos músculos orbiculares da boca e dos olhos, configurando as duas vertentes clássicas dessa máscara. Ao longo do tempo, surgem pequenas variações que não as alteram substancialmente. Porém, no *clown* do teatro e do chamado novo circo, a maquiagem pode apresentar contaminações. Até mesmo a concentração rígida representada pelo nariz pode ser dispensada. Ao abordar a performance do *clown*, fundamentada nos princípios da máscara sem, necessariamente, empregar o objeto, Joan Schirle⁸² observa: *Tire o nariz e a máscara ainda está lá!* (2005)

Entre o objeto fixo, que cobre toda a face, e o rosto nu há território em que diversas máscaras são exploradas. Seja restrita ao rosto, seja ampliando-se a outras partes do corpo, a maquiagem-máscara se constitui na relação fixidez e mobilidade⁸³.

Artifícios-máscaras

Determinados artifícios criam estruturas visuais que podem adquirir o estatuto de máscara. Estes podem ser as imagens virtuais, já referidas na introdução, a folha de parreira que “encobriu” a nudez de Adão e Eva ou casos como, por exemplo, o de Laurie Anderson, que introduz em sua boca uma espécie de *led*⁸⁴ vermelha, que cria zonas de sombras e revelam a arcada dentária, configurando um rosto-outro em sua ação performática. Óculos também podem ser considerados artifícios-máscara, haja vista os modelos utilizados pelos *clubbers*. A tecnologia do corpo humano permite que ele seja (re)feito por implantes neurobiológicos, próteses biônicas, substâncias químicas e transplantes, compondo uma intrincada fonte de (trans)formações dos corpos. Esses constituem apenas alguns exemplos desse campo vasto de artifícios que (re)velam o nosso corpo-outro

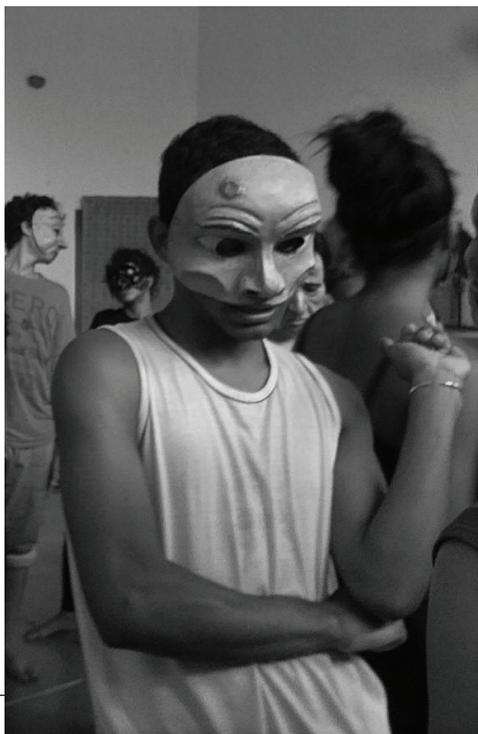
As possibilidades aqui elencadas sinalizam um lugar poroso, uma fronteira demarcada entre a maleabilidade do rosto nu, que pode advir máscara, como se dá no âmbito do teatro Nô e a máscara rígida que se apõe à face. Essa zona intermediária possibilita experimentos de diversas ordens, implicando todo o corpo. Ao buscarmos experiências que envolvem não apenas objetos externos ao corpo como também o próprio corpo como espaço investigativo, a

⁸² Comunicação apresentada na conferência *Masks of Transformation*. Southern Illinois University – Carbondale (SIUC), out. 2005. Joan Schirle é fundadora, juntamente com Carlo Mazzone-Clementi, da Dell’Arte School of Physical Theatre.

⁸³ A ciência tem nos possibilitado refletir sobre as máscaras que podem advir de cirurgias plásticas (e até mesmo implantes de pele) e da aplicação de materiais como o botox, silicone etc que modelam e modificam o rosto e o corpo.

⁸⁴ LED (Light emission diode) – Diodo emissor de luz que tem baixa emissão de calor. O semicondutor de cor vermelha foi criado em 1963.

maquiagem-máscara e suas derivações se apresentam como estados corporais inauditos. Na viagem pedagógica da máscara, esse território dialoga com o “entre” que é constitutivo da própria máscara possibilitando ao atuante habitar a fronteira, situando-se entre a face nua maleável e a solidez de um objeto-máscara.



Experiência no CAC



Máscaras realizadas pela turma de 2005 do CACIECA, inspiradas na proposta de Sears Eldredge para as simple character masks. Trabalho preparatório para a utilização de máscaras complexas e tridimensionais.



Maquiagem-máscara. CACIECA



Máscara do Barracão Teatro. Tiche Viana e Ésio Magalhães.



Maquiagem-máscara. Atriz: Savana Meireles. Foto: Marta Baião.

Enquanto o Bufão e a Drag-queen (Drag-king) utilizam artifícios para comporem um corpo-outro, como por exemplo, enchimentos que compõem o figurino-máscara, a travesti e os ciborgues articulam operações, às vezes invasivas, quanto às tecnologias do corpo. A aproximação com a máscara vincula-se não a uma vestimenta, mas à metamorfose, aos atravessamentos no (e do) corpo.



Emotion Masks utilizadas pelo grupo Commedia Zuppa, Estados Unidos. Da esquerda para a direita, máscaras que apresentam uma emoção dominante em sua feição: Alegria, Tristeza, Medo, Raiva.



Máscaras larvárias elaboradas por Heloísa Cardoso, a partir da proposta de Jacques Lecoq.



Meias máscaras utilizadas pela Profa. Elisabeth Lopes – Unicamp.



MÁSCARA E TEXTURA
Dramaturgias e/ou Moveres

Considerando-se a dramaturgia textual, a máscara implica múltiplas perspectivas e pode ensinar-nos muito mais quanto às maneiras de tecer. Há o texto previamente elaborado por um autor ou o resultante do improvisado do a(u)tor, gerado na imediatez da cena. Em muitos casos, o texto apresenta-se como partitura, e tanto pode ser obra de um dramaturgo, quanto de um ator ou de um encenador. Além de uma dramaturgia específica, há uma tessitura que transita pelo universo da máscara, abordando questões históricas, existenciais ou filosóficas. Pirandello utiliza o conceito como forma e conteúdo. No prefácio a sua peça *Seis Personagens à procura de um autor*, o autor faz uma observação concernente às *personas* que almejam o estatuto de personagem:

As máscaras contribuirão para dar a impressão de figuras construídas pela arte e imutavelmente fixadas, cada qual, na expressão do sentimento fundamental respectivo, que é o remorso para o Pai, a vingança para a Enteada, o desdém para o Filho, a dor para a Mãe com lágrimas fixas de cera na lividez das olheiras e ao longo das faces, como se vê nas igrejas, nas imagens esculpidas e pintadas da Mater Dolorosa. (PIRANDELLO, 2004:43)

A *expressão do sentimento fundamental* pode ser perscrutada na busca da máscara de um determinado personagem. Se Eugene O’neill procura revelar os conflitos interiores dos seus personagens, Bertolt Brecht explicita-os em uma perspectiva de estranhamento e na demonstração do *gestus*. O autor advoga a supremacia da fábula, que é *interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituída de atores, cenógrafos, encarregado das máscaras do guarda-roupa, músicos e coreógrafos*. (1967:216) Enquanto em *Dorotéia*, Nelson Rodrigues remonta à tragédia grega e constrói personagens que podem ser vistos como expressão de um estado fundamental, Flávio de Carvalho vale-se de máscaras metálicas para a tessitura do espetáculo-ritual *Bailado do Deus Morto*. Nas rubricas do seu texto, Rodrigues dá indicações para a composição dos personagens que remetem à tragédia grega. O autor contrapõe as três viúvas – personagens mascaradas - à Dorotéia, a única que não porta máscara. Esses são apenas alguns exemplos da presença da máscara na dramaturgia, dado que seu resgate, nas primeiras décadas do século XX e em épocas posteriores, verifica-se para além da formação do ator, do texto teatral e da encenação, estendendo-se para outros campos como a dança, a performance e as artes visuais.

Considerações sobre a dramaturgia e a máscara

O entrelaçamento de fios (tensores) que se diferenciam por peso, espessura, trama e consistência, são qualidades que também caracterizam o entretecido dramaturgia-máscara. Con-

forme Barba, aquilo que diz respeito ao texto (*tecedura*) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, *drama-ergon*, o trabalho das ações na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama (1995: 68). E ainda acrescenta: *O ator não permanece subjugado à trama, não interpreta um texto, mas cria um contexto, move-se à volta e por dentro dos acontecimentos* (1995:196). Nessa perspectiva, dramaturgia relaciona-se a obra, entendida no sentido de ópera, de um trabalho que define a sua constituição. A trama (em seus tipos diversos de constituição da cena) estende-se ao espectador, que pode seguir, completar a configuração, ou permanecer no caos das impressões (SANCHEZ, 2002:155).

Cada texto apresenta um ritmo, organizando diversos outros em sua flexuosidade particular. Não há um modelo pelo qual se deva pautar, porém, as realidades materiais da cena são determinantes para a escritura, qualquer que seja o modo como ela é concebida, mesmo que não se leve em demasiada consideração as diferenças entre “dança” e “teatro” ou a aceitação do personagem como unidade de medida do espetáculo ou as múltiplas abordagens do conceito de drama e a sua superação, e que tais. Na arquitetura teatral, as estruturas podem ser diversas, mas necessitam de sustentação; para tanto, tornam-se úteis as manipulações dos princípios que a regem. No teatro há algo incontornável, há o peso do corpo em presença física, não antes ou depois, mas no instante em devir.

Como já observado, o termo máscara refere-se tanto ao artefato quando à construção atoral resultante da confluência objeto e corpo, gerando uma tessitura fundamentada na ação cênica, processo que rima com o incontornável peso do corpo em presença física no instante em devir, o que equivale a um constante dizer que advém passado no presente em ato. Relacionam-se à ação todos os elementos constitutivos da cena: a atuação, o espaço-tempo, o texto, o figurino, a iluminação, o som e a cenografia. Substância sutil, a ação máscara é sintética e *a síntese é a invenção que impõe a fantasia e a intuição ao espectador* (FO, 2004:175). Assim, a ação seria o território imaginário em que transitam o ator e o espectador, e traduz-se como transição entre dois pólos, provocando mudança de qualidade tanto em quem a executa quanto naquele que a vê, em outras palavras, na textura tecida entre o fazer-ver e o ver-fazer.

Compreende-se, então, que a ação compõe-se, também, da reação e que uma afeta a outra simultaneamente. Contudo, não se trata de causa e efeito imediatos, e a (re)ação pode se dar num espaço-tempo distinto. Pequenos movimentos são capazes de gerar reações catastróficas em espaços-tempos outros. Em um sentido amplo, um texto se fundamenta no movimento que impregna todos os seus interstícios: movimento no sentido que Rodin imprime ao termo – de transição entre duas atitudes. Levando adiante a proposta de Rodin, Lecoq liga a transição à transação, e define movimento afirmando que *não é somente um deslocamento de linhas, ele propõe ao espaço pressões e tensões. As forças jogam assim umas contra as outras, dando uma consistência viva e vibrante ao espaço-[tempo]* (1997:32). Nesse intervalo pulsante, o insólito advém com o próximo passo. É no entremeio que se realiza a criação.

Da mesma forma que uma máscara, um texto para o teatro não pode dizer tudo por si só; ele vive em relação aos outros componentes da cena. Neste sentido, há quem preconize que um grande texto é ‘cinquenta por cento’, ou seja, ele é um esqueleto que deve ser encarnado pelo

ator. Contudo, se no trabalho do ator a escuta é fundamental – envolve seu corpo colocando-o em completa ativação e em um estado de generosidade –, poderíamos dizê-lo de outra maneira: ao ator não caberia complementar o texto, mas atuar com ele em uma prática da estreita relação de corpos. A um texto, portanto, não deveria faltar nada – seja um *canovaccio*, uma tragédia ou outro qualquer –, mas ser receptivo para que, em seus interstícios, outras possibilidades possam transitar. Se ao ator não é recomendável ser cinquenta por cento em cena, o mesmo sucede ao texto: ambos devem ser integrais, desde que se considere que integram seus intervalos.

Um texto elaborado para (e por) uma máscara teatral⁸⁵ deve possuir a maleabilidade desta, que lhe é necessária para estar viva em cena. A máscara de um personagem concebida como um elemento fixo cristaliza uma única qualidade em cena, e o mesmo se dá com o texto. Configurada dialeticamente, realiza, no interior de uma duração, uma infinidade de ações, revelando na transição os estados intermediários.

Quanto ao personagem, a dramaturgia abre-se para as mais diversas experimentações. Ele tanto pode consubstanciar-se no encadeamento da ação dramática quanto deslocar-se da tessitura dramática, como o Arlequim da *commedia dell'arte*, ou superar o conceito que o insere no teatro dramático, assumindo outras configurações, abandonando a concepção de personagem e trazendo outras possibilidades à cena.

Notas sucintas sobre a dramaturgia no Vieux Colombier

No programa da escola, há momentos em que o aluno trabalha a dramaturgia conjugando a ação corporal à estrutura dramática. Pautando-se pela sintetização da ideia, do espaço e do tempo, e lastreado na improvisação, o aprendiz é incentivado, em determinados exercícios, a ser também o autor do roteiro.

Além de sugerir a montagem de clássicos para a inspiração de novos autores, Copeau chega a propor um processo de criação coletiva em que, por intermédio da presença de um autor, os atores realizariam improvisações, que seriam tomadas por aquele para a construção de um texto. Nesse universo, o projeto *Comédie Nouvelle* inspira-se nos moldes da *commedia dell'arte*, e propõe que os atores criem tipos fixos extraídos da vida de então, elaborando improvisações mediante um roteiro básico. Como encenador, Copeau toma o texto como origem da encenação, e a improvisação tem como objetivo fazer com que o ator se familiarize com o texto, como se fosse o seu autor, buscando tornar orgânica a fala do personagem.

⁸⁵ Além da prática que desenvolve com a *commedia dell'arte* e o trabalho centrado nos textos de outros autores, Beth Lopes, formada em dramaturgia pela ECA, concebe *Barcalora*, um texto para o trabalho de máscaras. Mesclando a linguagem do *clown* à da máscara, o texto narra a história de um anão que resolve ser saltimbanco. A ação se inicia na Renascença e, após passar outros períodos, a epopéia finda na década de sessenta, em plena guerra fria.

A dramaturgia em Jacques Lecoq

Conforme Lecoq, compreender as leis do movimento é fundamental para o ator e o autor. Fundamentalmente, o movimento se dá em relação a um ponto fixo (que também pode se mover) e se efetua segundo a relação equilíbrio-desequilíbrio, na qual atuam os seguintes fatores: compensação, alternância, impulso, acento, ritmo e espaço. Da mesma forma que as ações realizadas por um ator em um determinado espaço-tempo são regidas por esses princípios, o trabalho do autor também se ancora nessas coordenadas. Lecoq apresenta como exemplo a dramaturgia de Shakespeare, em que as cenas cômicas antecedem as trágicas, a fim de trabalhar a recepção do espectador, o que implica as leis da alternância e do impulso. O acento está relacionado ao início-fim da trajetória de uma fala ou de uma ação, ao ponto que a finaliza. Equilíbrio e desequilíbrio podem ser lidos como *estase e intrusão*, conforme o estudo aristotélico de David Ball, em que a última é o vetor que desequilibra uma situação em equilíbrio. A estrutura se movimenta segundo a alternância estase-intrusão: após a impulsão de uma dada situação, esta tende a reorganizar-se num novo equilíbrio. Assim, equilíbrio não significa ausência de tensões, mas a sua organização, sejam elas corporais ou textuais.

O mimo de ação, segundo Lecoq, é a base para analisar as ações físicas do homem, e *consiste em reproduzir uma ação física*, exatamente como ela acontece, em contextos específicos. O mimo de ação aplica-se ao corpo e também à relação com os objetos, sem que, contudo, enverede pelo terreno da psicologia. Para fugir do virtuosismo técnico, a análise não se limita aos movimentos isolados, que são incluídos em sequências dramatizadas com um princípio e um final. Segundo Lecoq,

O mimo de ação leva-nos a descobrir que tudo o que o homem faz em sua vida pode resumir-se em duas ações essenciais: “puxar e empurrar”. Não fazemos outra coisa. Essas ações se declinam em “ser puxado e ser empurrado”; “puxar de si mesmo e empurrar-se”, e desenvolvem-se em múltiplas direções: frente, lados, atrás e diagonais. (...) Trata-se de um espaço direcional adaptável a todos os movimentos do homem, sejam físicos ou psicológicos, seja um simples movimento do braço ou uma paixão devoradora, um gesto de cabeça ou um desejo profundo, tudo nos remete a: “puxar/empurrar”. (LECOQ, 1997:91)

Essa dramaturgia corporal relaciona-se a três mundos dramáticos distintos que podem ser situados no espaço: o “puxar-empurrar” de frente corresponde a “você e eu”, no qual estabelece-se um diálogo com o outro, tal como se efetua na *commedia dell’arte*. O movimento vertical situa o homem entre o céu e a terra, e nessa relação (oposição cima-baixo) encontramos-nos no domínio da tragédia, cujos deuses estão no Olimpo. Os bufões ocupam o polo oposto: os seus deuses habitam as profundezas terrenas. Caracterizada pelo lirismo, a direção oblíqua *evade-se sem que saibamos onde voltará a aparecer; encontramos-nos ante os grandes sentimentos do melodrama* (1997: 93).

Antes de abordarem os textos poéticos, os alunos trabalham o corpo das palavras, considerando-as organismos vivos. Privilegiam-se a exploração de verbos, que são indicadores de ação/movimento, e de nomes, principalmente os relacionados à alimentação. A partir do fato de que

segundo a língua utilizada as palavras não têm a mesma conexão com o corpo, os alunos traduzem, em movimentos corporais, a dinâmica que a sonoridade do verbo ou da palavra sugere.

As palavras contêm (espaço interno) em sua sonoridade a dinâmica das matérias, das imagens e das ações que elas recordam mais ou menos. Outras circundam ao redor (espaço externo) em preto e branco, mais do que em cores, observam, explicam, definem. No centro desses espaços, os verbos os animam. (LECOQ, 1987)

O estudo do movimento põe em relevo a estreita relação em que a dinâmica do corpo serve tanto ao ator quanto ao texto teatral. Há um enfoque no qual se busca a aderência da palavra ao corpo, que nos endereça à tessitura atoral.

A dramaturgia do ator

Ao desenvolver o método das ações físicas, Stanislavski constitui um modo de trabalho cujo foco reside em uma investigação sobre o papel, e não em como aprender a representá-lo. O ator se concentra no texto somente para descobrir a linha dos acontecimentos e das ações, sem a intenção de fixá-lo na memória, ou seja, não deve pensar no personagem, mas buscá-lo na realidade daquelas circunstâncias, operação que poderíamos tecer aproximações com a aderência da palavra ao corpo pretendida por Lecoq. Estabelecida a partitura, e mediante improvisações, paulatinamente, ele se apropria do texto. Stanislavski concentra-se nas pequenas ações que realizamos: aquelas que podem estar sob nosso controle e que podemos refazer; ao contrário da emoção ou do sentimento, que independem da nossa vontade. Para indicar que essas pequenas ações são captadas do exterior, denominou-as físicas. Contudo, elas têm sua origem no interior do corpo.

Para Stanislavski⁸⁶, simples atividades como lavar pratos ou varrer o chão não são ações físicas. Tampouco o gesto o é, pois é uma ação periférica do corpo, não nasce no seu interior. O gesto torna-se ação quando se transforma a partir do interior por intermédio da intenção. Para o autor, a ação distingue-se também de sintomas, signos e símbolos. Existem pequenos impulsos no corpo que são sintomas, dado que não são realmente dependentes da vontade: por exemplo, quando uma pessoa enrubesce. Porém, se isso é derivado e utilizado para certo fim, transforma-se em ação. Quanto à emoção, não se deve buscá-la no sentimento, mas colocar-se frente à pergunta: o que faço? Em uma partitura de pequenas ações justas, as emoções fluem a partir dessa estrutura. Assim, o movimento, como coreografia, não caracteriza uma ação, mas cada ação física pode vir a ser uma estrutura fixada em forma e ritmo. A ação física é objetiva e palpável e está radicada na coluna vertebral, habitando o corpo, e possui uma dimensão qualitativa que a trespassa.

⁸⁶ Apud GROTOWSKI, Jerzy. **Método das ações físicas**. Tradução: Dinah Kleve. Transcrição de palestra realizada no Festival de Teatro de Santo Arcângelo (Itália), jun. 1988 (p.1-23).

Dando prosseguimento à pesquisa de Stanislavski, Grotowski concentra-se no fenômeno que precede a ação. Como observa, antes de realizarmos qualquer ação, por menor que ela seja, há um impulso que vem de dentro do corpo e projeta-se externamente. *Esse momento é fundamental, quando a ação ainda não era visível, mas já havia nascido dentro do corpo como uma capacidade. O impulso nasce dentro do corpo, é físico e psicológico* (GROTOWSKI: D3). O impulso é uma espécie de trampolim que lança a ação física para o exterior.

Lastreadas na ação vinculada à corporeidade do ator surgem outras abordagens em que o trânsito visível-invisível é mediado por aquele e compartilhado com o espectador, nesse campo nominado dramaturgia do ator. O conceito de dramaturgia aplicado ao trabalho do ator tem nas ações corporais, elaboradas em um espaço-tempo determinado, o seu esteio, ações de caráter psicofísico que sofrem mudanças de qualidade ao longo da sua trajetória. É o corpo-outro o suporte para a dramaturgia do ator, seja no processo pessoal seja na tessitura da cena, cuja suave brisa provoca alterações na perpendicularidade do espectador (BARBA, 1998:33). Essa busca realizada com uma máscara suscita elementos com os quais o atuante possa trabalhar tanto o elemento visível (a partitura) quanto o invisível (a sub-partitura⁸⁷). Uma ação física destituída de uma dimensão interior revela apenas a forma da partitura, e é a sub-partitura, como observa Barba, que dá vida àquilo que o espectador vê. Assim, conforme Barba, *a ação física é a menor ação perceptível e se reconhece pela mudança total de tonicidade no corpo e esta tem sua origem na espinha dorsal* (1998:33). No treinamento do ator, os exercícios realizados por ele são “paradigmas de dramaturgia” e não se destinam à exibição, mas ao aprimoramento do corpo cênico; e o que o especifica em relação à dramaturgia textual é que, diferentemente desta, que possui forma e conteúdo, os exercícios *são entrelaçamentos de desenvolvimentos dinâmicos sem trama, sem história*.

Ao contemplar, nesse tópico, a ação, isso não significa que a dramaturgia do ator seja constituída somente por tal questão, dado que os moveres do corpo invocam outros constituintes, como, por exemplo, intensidade ou velocidade, possibilidades que não se pautam necessariamente pelo conceito de ação, podendo até mesmo superar a de dramaturgia quando essa não fizer mais sentido, numa experiência artística com a máscara. Talvez ela esteja sendo gestada em algum lugar do mundo, numa temporalidade não vinculada à cronologia.

A poética da subtração

Determinados princípios relativos ao trabalho do ator podem ser associados à escritura textual, como já observara De Marinis⁸⁸. Valendo-nos de alguns conceitos de Barba pertinentes ao ator, verificamos que podem ser pensados como procedimentos dramaturgícos. A qualidade da energia – *estar em ação* – é fundamental não somente para o ator, mas também para o corpo da

⁸⁷ Segundo Barba, o termo sub-partitura refere-se a um processo profundamente pessoal do ator, que pode ter sua origem em uma ressonância, um movimento, imagem ou constelação de palavras. O subtexto stanislavskiano seria uma forma particular de subestrutura. (1998:32)

⁸⁸ Marco de MARINIS. *Repensar el texto teatral*, p.8.

criação textual e, para tanto, as dinâmicas das oposições revelam-se fundamentais nas diversas camadas que estruturam um texto. Como já referido anteriormente, o texto não se destina a ser completado pelo ator, são duas energias que interagem, atuando conjuntamente, convidando o espectador a passear por um e outro em simultaneidade. Quando se refere à peripécia (ou mutabilidade) como o caminho imprevisto ou o rumo contrário ao início da ação (uma precipitação), Barba observa que o ator deve atuar por meio da negação: princípio que se relaciona à recusa meyerholdiana ou ao impulso, como conceituado por Lecoq. De igual modo, antes de compor determinada situação, o autor pode negá-la, efetuando o seu oposto, elaborando pequenas ações que mudam subitamente sua direção. *Executar uma ação negando-a significa inventar uma infinidade de micro-ritmos dentro dela.* (1995:212) assim, a ação configura-se como *tudo o que trabalha diretamente com atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia [e também sinestesia] (...). As ações não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no [e do] espaço-[tempo].* A elaboração da tessitura relaciona-se ao entrelaçamento (ou galvanização) dessas ações a diversas lógicas que agem simultaneamente e promovem a complexidade textual.

A poética da subtração, que requer a dramaturgia da máscara, pode estar relacionada ao conceito de omissão, ausência ativadora que busca a síntese, um deixar de fazer que evidência que potencializa o ato. Assim,

a virtude da omissão no teatro [texto], mas também nas artes marciais e figurativas, é condição necessária para obter uma síntese; no caso das artes marciais, ela reforça a funcionalidade; no teatro [texto], reforça o bios cênico, a presença do ator [texto] (BARBA1995:175).

O texto dilata a percepção do ator e do espectador, visto que há um comportamento extra-cotidiano tanto para o ator quanto para se pensar a fábula – que constrói a complexidade da vida, mas... de maneira cênica. A dramaturgia atoral assume diversos olhares, em conformidade com cada processo de trabalho, e situa-se nos campos do treinamento e da cena. Fundamentalmente, a dramaturgia da máscara caracteriza-se como poética da subtração, revelando o (in)visível perante o qual nos defrontamos em admirável espanto.

Processos e Práticas Dramatúrgicos

A improvisação é uma espécie de prática a(u)toral em que o atuante elabora diversas camadas de dramaturgia. Essa prática é o cerne da *commedia dell'arte* e relaciona-se à concepção do espetáculo e ao treinamento do ator. A dramaturgia pode ser verificada na organização do espaço, por meio da relação que cada um exerce sobre o outro, na estruturação mediante as regras, na textura cênica resultante da interação dos atores e no próprio ato de improvisar a tessitura que é configurada pelo corpo do ator.

Matrizes que sirvam ao trabalho com a máscara fundamentam a prática dramatúrgica de Tiche Vianna, e essas criações geralmente privilegiam aspectos que resultam em adaptações,

e um dos procedimentos para realizá-las consiste em estabelecer paralelos com as máscaras da *commedia dell'arte*, propiciando ao ator a prospecção da máscara que ele traz à tona. Na montagem de *Otelo*, de Shakespeare, realizada com alunos da EAD, o personagem imerge em um *universo quase quixotesco*, e sucumbe a essa ilusão. *Otelo é a máscara da covardia* identificada a um Capitão (2002). Os textos que trazem personagens arquetípicos ou universais são mais afeitos à máscara do que aqueles que possuem um caráter individual, psicológico. Para Vianna, diferentemente de Tchecov, cuja apropriação poderia despotencializá-lo, as situações criadas por Shakespeare tornam-se modelares. Assim, do texto *Romeu e Julieta* advém *A lenda do amor entristecido*. A máscara requer uma dramaturgia específica, portanto, quando toma como base um texto que não tenha sido escrito diretamente para essa linguagem, sofre um processo de adaptação. O trabalho não se restringe a textos previamente concebidos e ao universo da meia-máscara da *commedia dell'arte*. Vianna busca elaborar uma dramaturgia própria, explorando a liberdade que a máscara expressiva oferece.

Eu comecei a criar uma relação com o espectador em que não sou eu quem inventa a história... quem inventa a história é você, eu não te conto uma história, eu te dou elementos para que você construa a história, eu te dou o material, eu te dou matéria prima. Então eu comecei a construir histórias que não são histórias. (VIANNA, 2002)

A máscara vive no contato direto, no aqui-agora com o público, e a sua força expressiva possibilita a abordagem de temas diversos, sem que se distancie de seu universo lúdico. O próprio ato de estar face ao espectador e a qualidade do admirável espanto que a máscara suscita são suficientes para estabelecer uma relação com o outro. Assim, ela não se sujeita a ser somente o personagem ligado a uma estrutura dramática, mas descola-se desta adquirindo uma identidade própria, que pode servir a vários contextos. Essa característica não é exclusiva da máscara, porém, ela é um território fecundo para o desenvolvimento dessa dramaturgia. Quando esta nasce da improvisação do ator, a orientadora fornece elementos durante o treinamento, estimulando o ator a dar materialidade a figuras no espaço, o que resulta em uma máscara em potencial. As fricções experimentadas em cenas com dois ou três atores acabam compondo uma dramaturgia.

Assim a gente vai compondo o que eu chamo de dramaturgia da cena, que é um diálogo entre criadores, sejam eles atores, atores e diretores, diretor e dramaturgo, tudo isso vai se compondo. Vamos encontrando palavras e construindo junto a dramaturgia. E, às vezes, existe uma coisa que é, eu me incumbo de fazer a dramaturgia, quer dizer, a dramaturgia é nossa, é sempre uma coisa coletiva na máscara, mas depois eu dou o acabamento dessa dramaturgia, dou o arremate espetacular dela. (VIANNA, 2002)

Quando o próprio ator constrói a dramaturgia, o observador-diretor interfere apenas para suscitar questões para o arremate da estrutura. O ator experimenta aquilo que lhe é sugerido, e pode ou não acatar algumas indicações, buscando, se lhe apetercer, um outro caminho. Com relação à palavra, a prática dramaturgica torna-a máscara, aplicando os princípios que regem esse trabalho à fala. A máscara não opera na tergiversação; o seu pensamento é também ação, e a palavra não deve escorrer do corpo. Uma das vertentes da pesquisa do Barracão é a busca dessa palavra-síntese que co-atue com o personagem.

A Tiche começou um trabalho de pesquisa, no qual eu estava trabalhando também, com relação à palavra. A gente pegava histórias e inventava uma língua e contava aquela história com uma língua completamente desconhecida, um grammelot que a gente inventava tentando achar a essência da palavra e depois a gente colocava a palavra e aí era uma coisa completamente diferente. (MAGALHÃES, 2003)

A palavra tornada corpo, e destituída de todo movimento parasita, traz em sua concreção diversas camadas de sentidos e sonoridades. Dario Fo observa que: assim como o gesto, a máscara *deve estar essencialmente aderente à palavra, para que possa até mesmo dissociá-la, caso se opte por esta via* (FO, 2004). Compartilhando esse princípio, Lecoq trilha caminho similar.

A dramaturgia desenvolvida por Armino Bião⁸⁹, seja em sala de aula seja numa montagem teatral, tem um suporte dramático. Essas referências possuem uma vasta extensão territorial, abrangendo desde o texto com carpintaria bem delineada até as manifestações populares da Bahia, em que os roteiros descarnados são propícios à improvisação. Para Bião, *se há personagem, se há intriga, se há conflito, a máscara cabe* (BIÃO, 2003). Enquanto em *As aves*, de Aristófanes, há uma estrutura dramática que resulta em máscaras-personagens vestidas pelo ator, nos folhetos de cordel há um processo de teatralização e, geralmente, a estrutura comporta um narrador e vários personagens, remetendo ao universo do contador de histórias. Nesse último caso, é importante que cada personagem, como nos diz Bião, tenha uma postura e uma voz diferentes.

Grosseiramente dizendo, tecnicamente é isso, não pode ter o mesmo nível, o mesmo peso e a mesma voz. Eu leio de vez em quando os folhetos, em palestras e coisas assim. O que eu faço é uma coisa técnica para um personagem: eu entorto a boca para a esquerda para um, para outro eu faço um bico, outro eu abro mais os lábios, outro eu escondo mais os dentes e assim por diante. É coisa técnica mesmo porque máscara é isso, sem que o objeto esteja aí. (BIÃO, 2003)

Há momentos em que o diretor não utiliza a máscara, mas atém-se aos seus princípios, como a consciência do olhar ou a reação aos estímulos do público. Assim, ao elaborar a dramaturgia de um espetáculo, composta de folhetos de cordel, lundus dramatizados e textos barrocos sobre sexualidade e raça na Bahia, Bião solicita ao ator que se transforme em cada personagem, e, nessa metamorfose, a pedagogia da máscara é fundamental. Embora o objeto não esteja presente, os princípios constituem a base para o ator.

O trabalho de Ana Achkar utiliza a máscara como elemento pedagógico – tendo em vista a formação e a atuação sem o objeto – e contempla a dramaturgia que se constrói no corpo do ator e a que se dá no campo textual. No experimento do Ateliê, componente da pesquisa de mestrado, ela toma como referência a dramaturgia trabalhada sob o prisma aristotélico. Durante a aprendizagem das regras do jogo e a criação do personagem-máscara, é proposta uma série de exercícios que traz para a aprendizagem as questões de criação e do desenvolvimento de um

⁸⁹ Pesquisador de diversas manifestações da cultura brasileira, e baiana, em particular, Bião orientou a tese de doutorado da professora Isa Trigo. Como observa: *Eu incentivei muito que ela pesquisasse as máscaras existentes nos folguedos da Bahia; normalmente são máscaras de horror, de assustar, a máscara pedagógica de meter susto em criança, que é aquela coisa que quase todas as culturas têm; máscaras que dão limite à criança. Daí então ela construiu algumas máscaras e alguns personagens, experimentando.* Uma das etapas desse processo resultou na montagem do espetáculo *Você me conhece?*

conflito que sirva para uma ação. Há espaço para se elaborar a dramaturgia pela improvisação, que é o procedimento que embasa todo o trabalho. Geralmente realizados com pequenos grupos de atores, os exercícios podem ser com e sem combinação prévia, e tanto em um como no outro são observados o lugar, o tempo e a ação, *no âmbito de um tema amplo e geral* (ACHKAR, 1999:110). Sem combinação prévia, o ator deve focar a ação principal, e quando ocorre o acordo prévio, os atores estabelecem um lugar, a situação principal que é comum a todos, e cada participante elege um objetivo, uma urgência e um estado emocional. Como regra geral, o primeiro ator que entra em cena deve estabelecer o lugar. Uma vez em cena, e tendo como suporte um tema geral – como, por exemplo, a procura por um emprego – emerge o conflito que impulsiona as ações, dado que o objetivo, a urgência e o estado emocional de cada personagem são distintos. Como observa Achkar, *o objetivo pode mudar, o importante é manter o personagem em crise continuamente para que um conflito central possa se sustentar* (1999:152), resultando, como referido, numa abordagem aristotélica fundada num conflito central, o foco recai sobre um personagem.

Quando ingressa no estágio da criação do personagem-máscara, a dramaturgia se estende também ao objeto. O ator deve *construir um conteúdo para a máscara: o personagem que ela indica na sua fisionomia (...) e verificar a propriedade da ação como meio para a criação do personagem* (ACHKAR, 1999:113). A máscara possui, em sua fisionomia, linhas de força que configuram uma tensão que se potencializa quando posta em movimento. Nesse estágio, podem-se retomar alguns exercícios anteriores, agora sob a perspectiva da construção do personagem, no que diz respeito ao jogo do ator mascarado. No primeiro caso, os exercícios de percepção, observação e dinamização da máscara; no segundo, exercícios que envolvem a dinâmica da máscara e contra-máscara.

No processo do Ateliê, foram propostas cenas das peças *As Artimanhas de Scapino*, de Molière, e *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare. Constituído por distintas camadas improvisacionais, o trabalho inicia-se pela improvisação com máscara sobre a cena, a partir daquilo que o impregnara em um primeiro contato com os textos. A seguir, tem-se a improvisação com máscaras sobre temas relacionados à situação específica de uma cena. O aluno busca no texto uma relação de temas e estabelece uma partitura de ações dentro daquele tema escolhido. Nessas circunstâncias, elabora para cada personagem um objetivo, uma urgência e um estado emocional e, a partir do estabelecimento dessa base, trabalhará a situação que trará um conflito central, o seu respectivo desenvolvimento e a conclusão, trajetória essa em que se “presenta” o percurso qualitativo do personagem.

Caracterizada pela junção bonecos, objetos e máscaras, a dramaturgia elaborada por Ana Maria Amaral envereda pelo universo plástico e poético, abrangendo textos que não se valem da palavra e os que dela se utilizam para a ação. Quanto à estrutura, temos textos que se caracterizam por uma linha de ação definida, como o *Zé da vaca*, e outros compostos por imagens que se aproximam do conceito de instalação, empregado nas artes visuais. Enquanto *Benfazeja*, de Guimarães Rosa, estrutura-se pela transcrição do conto, a montagem de *Dicotomias* conjuga imagem e música. No processo de abstração da imagem, destila-se a redundância imagética e, uma vez depurada a intenção, o movimento e o gesto, concentra-se nos seus traços essenciais.

A fricção é gerada pela contraposição de dois ou mais personagens, de um personagem e um objeto ou de um personagem consigo mesmo. As cenas propõem, de forma genérica, o material para a improvisação, não se configurando ainda como dramaturgia. Esse estímulo inicial não é tão amplo como, por exemplo, nas criações de Pina Bausch – em que não há roteiro prévio ou uma ideia de partida –, e a dramaturgia se faz em laboratórios, com os bailarinos. O que aproxima o processo criativo de *Dicotomias* do que é posto em prática por Bausch são os laboratórios improvisacionais; contudo, estes se distanciam quanto à abordagem.

Além da cinética do objeto, a luz integra a corporificação da imagem. Estudiosos do teatro e do cinema observam que o espectador de teatro detém, frente ao acontecimento teatral, a possibilidade de selecionar aquilo que quer ver, uma vez que a totalidade do fenômeno descortina-se à sua frente. No cinema, esse olhar seletivo-desejante é filtrado pela câmera. Em *Dicotomias*, o público tem o seu olhar guiado, em certo grau, pela iluminação. Constituída por recortes, a iluminação delimita áreas em diversos níveis, e em determinados momentos a luz movimenta-se juntamente com o olhar do espectador. Porém, dentro de cada recorte, o público ainda tem a liberdade de selecionar a imagem, e a sua dimensão total é respeitada. Enquanto a luz fragmenta-se da mesma forma que a estrutura textual, e compõe um espaço metafórico quando nasce do próprio objeto, a trilha compõe-se de camadas sonoras, perfazendo uma unidade temático-musical que, em alguns momentos, condensa o processo de repetição e também caracteriza o objeto-personagem.

Como nos diz Ubersfeld, *o texto necessita espacialidade para existir, onde desenvolverá suas ações físicas entre os personagens* (1989:108). Acoplada à espacialidade, a temporalidade perfaz a conjunção espaço-tempo da estrutura dramaturgical. Mais do que a representação de um espaço concreto como, por exemplo, um castelo, o lugar cênico de *Dicotomias* é constituído pela área do jogo. A sua estrutura caracteriza-se pela descontinuidade espaço-temporal e leva o espectador a construir imagens e situações além daquelas observadas. Indicadores temporais são percebidos pela plasticidade dos objetos, porém, o tempo não se apresenta em transcurso, mas, em suspensão. Esse “não-tempo” faz com que o espectador perceba o fenômeno como ação presente, e o *processo como signifiicante temporal que encerra a ação* (1989:158) expressa repetição, retorno. Essa circularidade não aponta para uma mudança, mas sinaliza uma continuidade, fato que é corroborado também pela partitura sonora.

Construído na cena pelos atores-animadores, o processo aproxima-se do que De Marinis denomina *dramaturgia do autor*, na qual texto e cena podem ser pensados segundo os mesmos parâmetros dramaturgical:

A esse propósito vem ao caso precisar que por dramaturgia do autor não devemos entender somente a escritura dramática do ator-autor, mas também, mais amplamente, o trabalho atoral sobre a parte, visto precisamente como trabalho dramaturgical, compositivo, baseado em técnicas físicas, expressivas e de montagem, análogas se não homólogas àquelas da escritura literária dramática” (DE MARINIS, 1996:8)

Uma vez que a escritura é concomitante à elaboração da cena, ambas são realizadas a partir de um mesmo referencial, observando-se que nessa experiência trabalham-se as possibilidades teatrais da imagem. No final, o tecido imagético adquire uma organização cênica que o distancia do paradigma dramático como fazer teatral. Em determinados momentos, tem-se a “mostração” de uma ideia ou de um sentimento, ao invés de uma ação dramática convencional.

A criação coletiva instaura-se no processo colaborativo de criação do espetáculo na feita da estrutura textual. Se para cada função – direção, atuação, iluminação ou composição musical – há um responsável, na criação do texto a fatura ocorre de forma conjunta. Nessa ambiência coletiva, as improvisações são determinantes, promovendo um rearranjo do esboço proposto inicialmente. Algumas cenas são suprimidas, outras têm a ordem alterada, outras são reagrupadas ou acrescentadas.

O objeto-máscara, seja grotesco ou “realista”, propõe um estranhamento, quando substitui o rosto do ator e este constrói com o seu suporte físico uma organização corpórea para o seu outro rosto. Essa “prótese” temporária insere-o em um outro tempo, e em um outro gestual que se distancia daquele cotidiano. A máscara não é somente o objeto, ela é também um estado e só existe em ação, que pode ser o resultado de um mergulho interior – buscando a psicologia do personagem – ou ser elaborada por intermédio de algo externo, que repercute na interioridade do ator. Há uma correlação de forças em que o objeto se caracteriza pela força centrípeta, enviando algo para o corpo, e este responde com uma força centrífuga, resultante das sensações experimentadas pelo corpo. Esse procedimento pode ser aplicável a outros elementos que compõem a cena, adquirindo o estatuto dramático.

Elaborar a priori a dramaturgia ou descobri-la no ato são duas possibilidades, e optar por uma ou outra é uma escolha pessoal. Em ambas, a ação é a travessia ou a ponte de mão dupla que configura o movimento. Durante as experimentações para a construção do texto há um momento em que elas se organizam em uma estrutura e ganham um corpo (em diversos sentidos). Na cena presente, esse corpo fixo, porém maleável, executa uma dança cuja escrita é função de como, a cada vez, o ator se relaciona com o público. Neste sentido, a escuta é fundamental, pois proporciona o estar em ação presente no espaço-tempo: a sua ação de olhar, de relacionar-se com determinado objeto, de reagir a um ruído inesperado ou de permanecer parado. Se o ator dispense tempo por trás da máscara pensando naquilo que irá fazer, ela revela sua natureza objetiva, e rompe o vínculo ator-espectador. A ação deve se dar no tempo justo, nem um segundo a mais ou a menos. Assim, a contribuição do trabalho com a máscara para a dramaturgia do ator reside na imediatez em que ela propõe o jogo e na consecução da cena.

No campo da animação, a dramaturgia que nasce da máscara está fortemente ligada ao movimento. À relação direta com o outro (ator e público), que é o referencial para manter o seu estado orgânico e a relação com os objetos que se transformam e ganham vida, faz com que se crie uma dramaturgia que explore o espaço da metamorfose, da imaginação, em que os objetos podem contracenar também com o ator como um personagem. A dramaturgia abre-se para a exploração do onírico, do simbólico, do inconsciente e do mítico, que podem estar mesclados ao cômico em todas as suas variantes.

Como já disseram Heiner Müller e Robert Wilson, algo deve ficar na sombra quando se concebe a dramaturgia, o que remonta à omissão e subtração. Em um sentido amplo, a dramaturgia traz em si a potência da máscara, posta em movimento pela ação que se apresenta em diversas constituições como: tensão, linhas de força, variações de intensidade, conflito, fricção ou contradição. O movimento constitui o cerne da máscara e da sua dramaturgia, pois, onde nos movemos, existimos! Todas as demais implicações decorrem desse ato!



FORA DO SÉRIO E MOITARÁ

Espaços de experimentação com a
máscara

○ Fora do Sério○

O grupo tem sua origem na Universidade de Campinas (Unicamp) e, em 1991, estabelece a sede em Ribeirão Preto (SP). Desde os primeiros espetáculos, *Arlecchino*, *A Chave e a Fechadura*, ambos de Dario Fo e *Aqui não, Pantaleão!*, criação coletiva, o grupo vem experimentando a linguagem da máscara, nomeadamente, a *commedia dell'arte*. O coletivo desenvolveu, para o trabalho mascarado, uma metodologia que é fruto da pesquisa de seus integrantes, e esta se aplica aos campos da confecção, da atuação e do ensino. O processo de criação da cena toma como referência o percurso que principia pelo silêncio, e a dinâmica do trabalho pode sofrer alterações, em função do tempo, para a montagem de uma peça ou para a inserção de novos atores. Algumas vezes não se utiliza a máscara neutra e em outras, parte-se dela, para depois seguir para as máscaras que serão utilizadas na montagem. Se feita com os atores que têm o personagem-tipo já definido, pode-se trabalhar, diretamente, com as máscaras da *commedia dell'arte*.

Inicialmente mais acrobático, o treinamento corporal vai se transformando ao longo da sua trajetória. De um treino físico, que visa à resistência do ator, passa-se a focar a consciência corpórea. No momento dessa pesquisa, a atriz-dançarina Sandra Corradini é quem organiza a prática corporal do grupo, que se configura conforme as necessidades de cada espetáculo. Os personagens da *commedia dell'arte* atuam em uma dinâmica veloz e experimentam sentimentos opostos, movidos por uma inflexão repentina; em dado momento, o *zanni* chora; no instante seguinte, ele sorri. Assim, a agilidade psicofísica requerida pela máscara tem como suporte um preparo corporal que capacite, entre outras habilidades, a execução dessas mudanças repentinas ao ator e à atriz do Fora do Sério.

O trabalho com a máscara neutra é orientado pela atriz Miriam Fontana, que também realiza a preparação dos atores. No estágio atual, os integrantes do núcleo grupal não passam continuamente pelo processo com a máscara neutra como via para o trabalho com a máscara expressiva. De acordo com Jair Correia, se há *uma experiência com o uso da máscara pode-se partir para um novo trabalho com total segurança* (2003). Porém, dependendo do projeto artístico, há a necessidade de retomar o trabalho com a máscara neutra, mesmo que alguns atores já o tenha feito diversas vezes.

Embora não se especialize em apenas um tipo da *commedia dell'arte*, o ator geralmente atua com o que tem mais afinidade: se trabalha o *Arlecchino*, ele pode experimentar, de igual modo, um *Dottore* ou um *Pantalone*. Geralmente, as máscaras são modeladas conforme a anatomia

do ator e pode acontecer de uma não servir adequadamente a outro, o que contribui para a sua familiarização com determinado personagem.

A composição da máscara

Na fase inicial, o ator experimenta o corpo em fluxo requerido pela corporeidade-máscara. Fundamentalmente, os exercícios buscam a construção de um eixo para o personagem. Há algumas linhas básicas para as máscaras da *commedia dell'arte*, e o foco do trabalho concentra-se na pesquisa individual desse eixo, um caminho que possibilita ao ator apropriar-se organicamente da figura. Ainda sem utilizar o objeto, tem-se o estudo do animal relativo àquele personagem, e que também servirá como suporte para a criação do eixo por meio das linhas da máscara. Como já evidenciado, há uma relação entre as linhas e o corpo que o ator deve configurar para o personagem, tendo-as como referência. Enquanto as linhas superiores são relativas aos ombros e ao peito, as inferiores relacionam-se à boca, à pélvis e às pernas. Na confluência das linhas superiores e inferiores, as do nariz dizem respeito ao sexo. As confluências desses vetores fornecem a matéria que engendra o personagem-máscara.

Na *commedia dell'arte*, a configuração da máscara remete ao mundo animal, e alude, *particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticados. Há um significado social*, escreve Dario Fo, nessa *ligação com os animais de quintal, que se refere à baixa corte daquele tempo – servos e todos os demais que viviam precariamente* (FO, 2004:38/39). As máscaras podem relacionar-se também a outras espécies de animais e estão presentes, no percurso do Fora do Sério, tanto nas máscaras da *commedia dell'arte* quanto em outras que não pertencem a esse universo. A sua composição (tanto na confecção quanto no trabalho do ator) utiliza um animal guia para a sua elaboração e, caso ainda não se tenha a máscara, o mascareiro acompanha as improvisações e observa o personagem em ação, transferindo para o objeto as linhas mestras que o caracterizam. Jair Correia nos diz que com esse processo de familiarização, é muito difícil acontecer de a máscara não funcionar; contudo, quando isso acontece, há a necessidade de refazê-la.

Para a atuação, uma série de exercícios é fundamentada em princípios basilares, e envolvem um trabalho técnico em que se exploram as consignas necessárias ao jogo cênico com o objeto. Colocada a máscara, o ator deve mantê-la viva e, para tanto, vale-se de procedimentos como o *tic tac*, que consiste em pequenos movimentos realizados com a cabeça que dão vida à máscara e definem direções do olhar. As nuances provenientes da angulação, aliada também à respiração, revelam ao observador as expressões eficazes em determinado contexto. Também são propostos exercícios em que o ator explora o caminhar, o permanecer parado e a percepção das linhas mestras da máscara no corpo. São realizadas improvisações em que o personagem é colocado em situações nas quais revela determinada faceta quando delas tenta se livrar. O repertório de situações também inclui aquelas que não serão necessariamente utilizadas pelo ator quando da apropriação do texto, mas acaba constituindo o “pensamento” do personagem e munindo o ator com máscara de pistas sobre como agir ante um inesperado problema, por exemplo. É após essa exploração que se inicia o processo com o texto do espetáculo.

A máscara é o instrumento fundante e fundamental na trajetória do Fora do Sério. O grupo privilegia o teatro popular de máscaras, pensado como contato direto com o público e, mesmo atuando em espaços fechados, busca uma ambiência que estabeleça uma relação imediata com o espectador. As improvisações são o caminho para o ator desenvolver o personagem e, ao mesmo tempo, prover instrumentos para efetuar o jogo com a plateia. O princípio básico é a triangulação, que mantém o espectador conectado às situações, podendo intervir, até fisicamente, no jogo dos atores. Atuar na rua é estar em permanente estado de improviso, já que, em qualquer momento, pode ocorrer a intervenção do público, e o ator do Fora do Sério conta com essa participação. Durante os exercícios, os atores elaboram um repertório do qual poderá se valer no momento apropriado, e tornam-se receptivos ao contato que escapa a esse inventário. O processo combina invenção e ativação da memória corpo.

As experimentações, no grupo, não se concentram apenas na meia-máscara. No espetáculo *O auto da barca do inferno*, a máscara de zigoma - assim denominada por Jair Correia - foi utilizada pela primeira vez. Remontando aos acentos, máscaras que cobrem parte da face do ator, esse artefato possibilita explorar a maleabilidade do rosto, dado que encobre apenas a região do osso zigomático, podendo também incorporar o nariz, deixando descobertas a parte superior (olhos, sobrancelhas e testa) e a inferior (lábio e maxilar). As meias-máscaras da *commedia dell'arte* ocupam cerca de três quartos do rosto e têm a sua geometria relacionada às partes do corpo, já a máscara do *dottore*, geralmente encobre a testa e o nariz. Semelhante a essa, a máscara de zigoma constitui uma estrutura híbrida, uma pequena parte rígida atua com outra maleável (a pele) e, para dar-lhe continuidade, pode ser maquiada, convertendo-se numa espécie de máscara-maquiagem. Por não possuir a testa e a sobrancelha rígidas, e os olhos estarem descobertos, a máscara de zigoma permite que o ator jogue com partes da sua feição. Não com essa mesma nomenclatura, essas máscaras são trabalhadas por outros artistas como, por exemplo, a atriz Joan Schirle, fundadora da Dell'Arte International School of Physical Theatre, em seu espetáculo *Second Skin*, ou o mascareiro chileno José Toro Moreno. Ao deixar à mostra parte considerável do rosto do atuante, os acentos enredam a face e distanciam-se de possibilidades que a máscara inteira permite à face daquele que a veste.

Espaço de atuação política, aqui empregada no sentido da intervenção na *pólis*, o teatro de rua congrega pessoas de variadas idades e estratos sociais, alguns dos quais nunca tiveram contato com esse tipo de manifestação. Se a temática espelha a complexidade da vida cotidiana, como ocorre nos espetáculos do *Fora do Sério*, o jogo com a plateia se dá imediatamente, e a rua converte-se no território, por excelência, do inesperado, da política dos corpos em ação na cidade.

Outros olhares

A montagem do espetáculo *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, tem peculiaridades em relação aos trabalhos anteriores do *Fora do Sério*, não considerando os infantis, visto que o grupo concentrava-se, principalmente, nas máscaras da *commedia dell'arte*.

A commedia dell'arte tem quase que uma lei específica que a rege, o que faz com que não se possa utilizar de forma diferente aquela máscara, senão ela não terá sentido. No nosso caso, nós criamos a idoneidade do personagem, da mesma forma como se cria uma máscara na commedia dell'arte: através do estudo de todos os elementos que compõem o caráter de um personagem, só que temos um jogo de cintura maior, uma liberdade maior para o ator, ainda assim ela funciona, tendo o nariz como o seu ponto de vista. Ela continua tendo as regras que regem a forma de se utilizar máscaras da commedia dell'arte, mas traz uma coisa mais leve, uma possibilidade maior de você poder jogar com aquele elemento que está cobrindo o rosto do ator. (CORREIA, 2003)

A abordagem da máscara operada no grupo encontra sintonia na pesquisa do Moitará, ela não é percebida na sua rigidez, e busca-se contaminá-la com outros atributos. Em *O auto da barca* foram abandonadas as máscaras da *commedia dell'arte* e criadas outras, próximas aos tipos de Gil Vicente. O processo inicia-se com um mergulho no universo do autor para que a adaptação pretendida não fuja do padrão vicentino e nem se distancie do objetivo maior: a pesquisa do personagem. Alinhando-se ao trabalho de mesa, a preparação corporal busca ações precisas para a elaboração do objeto-máscara, cujo projeto para confecção é efetuado concomitantemente. Segundo o diretor, *foi um processo de dois meses, mais ou menos, entre preparação corporal, confecção de máscaras, criação da trilha sonora, com uma média de dezessete, dezoito pessoas trabalhando* (CORREIA, 2003). Ainda conforme Correia, o espetáculo foi se afinando ao longo do tempo, sofrendo alguns ajustes, como já ocorrera antes da estreia.

Há dois momentos no espetáculo em que os atores solicitam a participação do público na cena. No primeiro, o Diabo leva um espectador para o inferno e, no segundo, o mesmo personagem pergunta a alguém se não quer entrar no barco. Às vezes acontecem situações em que o espectador se nega a ir e, como já observado antes, o ator tem um treinamento que o capacita a improvisar nessas situações. A característica do trabalho do grupo requer que o ator tenha um engajamento sólido nesse campo, como se dava com os atores da *commedia dell'arte*. Improvisar é também constituir um repertório do qual o ator se vale espontaneamente no contato com o público, um corpo-arquivo sempre em ativação.

Na rua isso acontece direto, um cachorro entrar em cena, um bêbado tomar espaço, um monte de garotos sentar no meio do palco. Como é que você trabalha com isso? Através da improvisação você tem elementos para tornar essas coisas parte do espetáculo, por isso é que eu digo que essa proximidade é que faz que o público sinta-se integrado durante o espetáculo, ele não dorme na cadeira ele sabe que a qualquer momento pode acontecer uma coisa com ele. (CORREIA, 2003)

Dada a especificidade do texto, em *O auto da barca* as improvisações não foram tão livres como normalmente ocorre quando utilizam roteiros da *commedia dell'arte*. Durante os ensaios, o processo se estende da origem até o momento em que o personagem ganha a sua feição, permeando de igual modo a cena. O improviso não se restringe a determinados momentos, antes apresenta-se como fundamento do trabalho atoral.

A estrutura do texto vicentino organiza-se em dois pólos (céu e inferno) perante os quais desfilam diversos personagens alegóricos que representam os vícios da sociedade. Na montagem do *Fora do Sério*, há em cena somente a figura do Diabo; a do mensageiro do céu é presentificada pela conjunção: voz, objeto e luz. O Diabo é o único personagem que é representado por um só ator, enquanto os outros são distribuídos pelo elenco, em que há atores que desempenham mais de um papel.

O meu trabalho de improvisação com essa máscara partiu primeiro, o que via de regra não acontece com a máscara da commedia dell'arte, de um estudo, entre aspás, psicológico, o que em máscara você não faz, a máscara já vai direto para o tipo, trabalha bem o tipo. O personagem que eu faço é o demônio, e ele não está inserido nos vícios humanos ou ele é todos os vícios, então tinha uma complexidade um pouquinho maior. (ANDRÉ, 2003)

Nos demais personagens, distingue-se o vício humano, em que ele está inserido, e trabalha-se o vício (máscara) e a virtude desse vício (contra-máscara). Em Gil Vicente, o Diabo é um barqueiro, representante do Diabo-mor, que expõe os vícios dos outros, ao passo que os seus estão implícitos na própria constituição do personagem. Neste sentido, há um traço didático no discurso do personagem: ele mostra para os espectadores que, na sua prestação de contas após a morte, conforme os seus atos praticados em vida, eles podem ser condenados. Tanto o Diabo quanto Deus são personagens nos quais a máscara espelha a contra-máscara, na medida em que um é somente o bem e o outro, somente o mal, talvez se pudesse pensar que Deus fosse contra-máscara do Diabo. Na encenação do *Fora do Sério*, a concepção da máscara do Diabo coloca-o em um plano mais carnal, apresentado como uma figura grotesca e bestial, metade humana e metade animal, e a contra-máscara é trabalhada dessa perspectiva, incluindo o humor e a dissimulação, dado que determinadas qualidades são suscitadas pela fala, e não por intermédio da ação. Nessa reflexão sobre a encenação da peça, vale observar que os processos atoriais e dramaturgicos não são exclusivos apenas desse território, dialogando organicamente com o trabalho pedagógico realizado pelo coletivo, ampliando para outros olhares sobre o fazer cênico.

Procedimentos em oficina de máscara

As oficinas propostas pelo *Fora do Sério*, geralmente, contemplam as máscaras da *commedia dell'arte*, a base mesma do grupo. Os procedimentos enfocados não devem ser tomados como um modelo cristalizado, dada a perspectiva mutante que pode interferir na dinâmica da oficina e no próprio percurso do grupo. Grosso modo, a linha mestra compreende o caminho que vai do silêncio à fala, explorando-se a máscara neutra, a máscara expressiva e a meia-máscara da *commedia dell'arte*. A preparação do ator, cujo móvel é a percepção corporal, irriga o trabalho especificamente voltado à utilização da máscara. A criação do personagem, inicialmente, desveste o corpo da cotidianidade. Sem portar a máscara, a segmentação corporal serve ao jogo mascarado e constitui um fundamento para a elaboração de um eixo, mediante a divisão e a articulação de partes do corpo. Por exemplo, a cabeça, juntamente com o pescoço, oferece inúmeras possibilidades de movimentos se o ator abre ou fecha o peito. Ao movimentar a cintura

escapular, cria-se uma postura para um determinado personagem e, de igual modo, a flexibilidade da coluna, o jogo da pélvis com rotação e báscula, a flexão e extensão dos joelhos e os movimentos dos pés. Dessa forma, cabeça, pescoço, ombros, pélvis, pernas e pés compõem um todo articulado que organiza o eixo corporal para um personagem. Todavia, o aluno ainda não tem um tipo em vista, e experimenta a criação de um eixo dissociado de qualquer personagem. O objetivo é apreender a configuração da estrutura que, paulatinamente, toma os contornos de um personagem durante exercícios que são compartilhados com uma plateia, cujo olhar converte-se num espelho das ações.

Uma vez criado um tipo humano, a fase seguinte incorpora o sentimento que se interliga à composição do eixo, cuja orientação vetorial, partindo de cima para baixo, faz com que as partes do corpo se articulem organicamente. Se, por exemplo, o aluno fecha a cintura escapular e flete a coluna vertebral, a pélvis tende, naturalmente, a ir para frente e, para sustentar esse jogo de oposições, ele flexiona o joelho, liberando o peso do corpo no triângulo de apoio do pé. Essa conformação (força-peso) geralmente resulta em um personagem idoso, ao qual será acrescido um sentimento, que pode caracterizá-lo, entre outros, como um velho ágil e ranzinza. Essa mesma dinâmica é aplicada a outras partes do corpo, configurando outros personagens.

A introdução das máscaras da *commedia dell'arte* verifica-se após o processo de construção do eixo. Uma vez em contato com esse universo, tem lugar uma sequência de exercícios cujo objetivo é a utilização da máscara; entre os fundamentais, podemos citar a relação entre a máscara e o animal que lhe corresponde. Ao aluno é solicitado eleger e visualizar determinado animal, transferindo essa imagem a cada parte do seu corpo, sempre em devir. Movido por essa constituição física, explora o espaço, empreendendo a humanização do animal, ou seja, possibilitar que as qualidades transpassem o personagem. Essa fase exploratória propicia a criação do personagens-máscara, já o estágio anterior pode servir como suporte, principalmente, se surgem personagens que dialogam com os seus arquétipos. Da constituição do eixo, derivam-se as características do tipo como, por exemplo, o modo de andar e as relações com os outros personagens, momento em que se introduz o objeto-máscara.

Da mesma forma que o trabalho com a preparação do atuante, a introdução da máscara orienta-se pelo caminho referido na fatura dos espetáculos, há um diálogo entre o processo que envolve as práticas artísticas dos integrantes do grupo e o do instrutor-aprendiz. Cada aluno, de posse da máscara que a ele foi atribuída e consciente das linhas do objeto e do corpo do personagem, realiza uma investigação, inicialmente, frente a um espelho, abandonando-o em seguida, e explorando, ainda individualmente, o jogo da máscara no espaço. Depois dessa etapa, realizam-se interações em duplas e em trios. Geralmente, a voz do personagem é o último elemento a chegar, e ela é também função da construção do eixo e da forma da máscara. Essa síntese sinaliza o trabalho do grupo com a máscara, não propõe ser modelo e tampouco a única abordagem praticada pelo coletivo.

Atuação com objetos

Partilham a composição da máscara a indumentária e o objeto; este último, não pode ser tomado como simples adereço, uma vez que atua com o personagem. As máscaras da *commedia dell'arte* detêm uma relação de apego à matéria e, em um contexto de automatismos, a contração torna-se fonte de comicidade. Suscita também um admirável espanto, quando se lhe atribui, num gesto súbito, uma outra função para além da que lhe é destinada originalmente. *Pantalone* possui a burrinha com dinheiro, a qual mantém presa ao corpo, e possui também uma bengala, que pode ser utilizada nos *lazzi*. O objeto parceiro do *Arlecchino*, por excelência, é o *batochio*, um pequeno porrete utilizado em diversas situações: ele converte-se num artefato fálico, *Arlecchino* pode se vingar dos poderosos, como ser vítima de uma peripécia, quando um rival utiliza-o como porrete para castigá-lo, saindo de cena utilizando o *batochio* como uma bengala. Enquanto o *Dottore* quase sempre carrega um livro, o *Capitano* surge em cena com uma espada, instrumentos, como os demais, que servem ao jogo do ator. Nas oficinas, o aluno familiariza-se previamente com objeto e explora suas qualidades; ocasião em que é estimulado a criar situações durante as improvisações. Pensado como corpo outro, o objeto se relaciona com o corpo do personagem construído pelo atuante, não raras vezes *locus* de embates que geram comicidade.

Como se pode verificar no percurso aqui apresentado, quer no treinamento dos atores do grupo e na montagem dos espetáculos, quer em oficinas pedagógicas, a *commedia dell'arte* é a fonte da qual jorram as experiências do grupo. Trilhando um caminho distinto da *commedia dell'arte*, no espetáculo *A Ilha do Dr. Moreau*, o *Fora do Sério*, na aventura investigativa que é inerente aos grupos de pesquisa, não utiliza largamente a máscara, embora a linguagem permaneça na atuação e na temática buscada. Nesse espetáculo, a máscara se revela na economia gestual dos personagens; na sustentação de um estado; na precisão do olhar (com todo o corpo); na ressonância da fala e na poética da subtração, evidenciando o trabalho de um grupo que invoca a máscara como um dos seus fundamentos artísticos e pedagógicos.

Moitará

O grupo *Moitará* surge do encontro, no Rio de Janeiro, entre Venício Fonseca e Érika Retll, contando atualmente com mais integrantes. Durante cerca de oito anos, a dupla realiza um trabalho prático que não visava à montagem, mas ao desenvolvimento da dramaturgia do ator, tendo como referência a linguagem da máscara teatral, um caminho que resulta nesse *moitará*, um local para encontro de trocas entre pessoas, como sugere o nome utilizado por índios do Alto-Xingu. Conforme observa Fonseca:

Evidentemente não é necessidade para ninguém ficar o mesmo tempo, passar pelas mesmas coisas, mas a gente achou necessário isso tudo, e o que hoje a gente ensina é produto das nossas experimentações nesses oito anos de trabalho, que eram seis horas diárias, dentro de um trabalho sistemático que começava sempre num horário, e nada nos tirava daquela relação de trabalho. (FONSECA, 2004)

As trocas de afetos, conhecimentos e processos criativos possibilitaram ao grupo um trabalho artístico e pedagógico que tem o seu esteio na máscara. Nesse proceder, referências teórico-práticas foram sendo incorporadas, e entre elas destacam-se Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, no que diz respeito às ações físicas e à dramaturgia do ator, e Ariane Mnouchkine, com o emprego da máscara como disciplina de base no *Théâtre du Soleil*. A investigação conduz à exploração da máscara, envolvendo tanto a utilização quanto a confecção – um trabalho para o qual a metodologia da criação da máscara teatral desenvolvida no *Centro Maschere e Struture Gestuali* foi fundamental, tal como ocorrera no processo de Jair Correia, do Fora do Sério. A essas fontes, acrescentam-se ainda Jacques Lecoq (teoria e prática), Roberto Tessari, Gianfranco de Bosio, Marcelo Moretti e Giorgio Strehler, entre outros; e também a troca de experiências com grupos que se caracterizam pelo trabalho de ações físicas – como o *Potlach*, o *Tascabile*, de Bergamo e o *Due Mundi*. Essas experimentações constituíram um método, estruturado, primeiramente, pela necessidade de sistematizar os resultados encontrados, e também de estabelecer uma pedagogia para poder experimentá-lo com outras pessoas. Basicamente, o trabalho do *Moitará* alia a dramaturgia do ator à linguagem da máscara teatral, vista como *um corpo vivo dentro de um estado de representação* (FONSECA, 2004).

Em sua pedagogia, o *Moitará* trilha caminho similar ao de Lecoq (Fora do Sério), partindo do silêncio para a fala. A preparação do ator, fundamentada nas ações físicas, constitui o estágio prévio à utilização da máscara. Essa fase, denominada metaforicamente *Adubar o terreno*, fertiliza o corpo para receber adequadamente as sementes. A prática se inicia com a máscara neutra, seguida pela máscara abstrata, pela larvária, pela meia-máscara, pelo acento, e finaliza com o *clown*. As máscaras denominadas acento, como o próprio nome indica, coloca o foco numa determinada parte do rosto, a testa, por exemplo, promovendo um jogo que dialoga com o nariz do clown, enquanto processo envolve o rosto. Nessas duas últimas máscaras, há uma concentração energética que acentua qualidades que espraia para todo o corpo, e se aproxima igualmente da máscara de zigoma, utilizada por Jair Correia, do Fora do Sério. Num outro registro corporal, as máscaras geométricas, trabalhadas pelo *Moitará*, buscam a atuação no espaço, a partir das linhas e volumes expressos na máscara. De certa maneira, experiência que tangencia o trabalho de Oskar Schlemmer, não no sentido estético, mas da geometria do objeto colocada em jogo com o corpo do atuante, mediante relações cujos disparadores são linha, forma, volume, síntese e assimetria.

A experiência com Donato Sartori proporcionou ao grupo o conhecimento de diversos estilos, observando a proposta de jogo de cada uma delas. Retll e Fonseca observam que a máscara abstrata, por exemplo, orienta-se pelos mesmos princípios da neutra – presença física, calma e percepção –, mas trabalha dentro de uma proposta que se dá após a neutra; a máscara expressiva – que cobre toda a face – permite, quando articulada, a utilização da voz; e a meia máscara neutra (também conhecida como Medalhão) é ideal para a dança, pois não dificulta respiração.

Procedimentos em oficinas

Os exercícios apresentados aos alunos são antes experimentados pelos orientadores, em um processo constante de reelaboração, e a sua aplicação constitui uma experiência de mão dupla, enviando uma resposta aos orientadores, tanto em nível individual quanto coletivamente. A oficina organiza-se como espaço de prática e de reflexão, no qual orientadores e alunos estabelecem um diálogo sobre como cada um percebe o aprendizado, naquilo que ele tem de eficaz e no que pode ser aprimorado. Geralmente no final de cada sessão de trabalho, compartilham-se as experiências do dia; ocasião que é enriquecida pela leitura de textos que servem como elemento galvanizador para a discussão. Esse processo faz-se necessário porque o que se tem como meta é a experiência com a máscara, e com a forma como ela pode atuar como estímulo para que cada aluno possa buscar o seu próprio alicerce.

A *adubagem do corpo* apoia-se na percepção corporal e na relação do corpo com o espaço, em que se destacam a segmentação, a independência articular e a musculatura ocular. No trabalho de ações físicas, em que o imaginário está bastante presente, o aluno explora diferentes dinâmicas, de acordo com propostas fundamentadas pelas ações-sequenciais que compõem um exercício. Em *O Alfabeto*, desenvolve-se uma série de ações físicas, aglutinadas em pequenas sequências de movimentos em que o ator estabelece uma relação com algo imaginário: objeto, espaço ou um interlocutor. No exercício *A Pipa*, o ator manipula um objeto imaginário, ora puxando-o para si ora soltando-o – atitudes que implicam tensão e relaxamento. Ao visualizar uma corda e nela se pendurar, no exercício denominado *O Sino*, o foco assenta-se na projeção da bacia para frente. No exercício *Pegar a Flor*, o importante não é o ato em si, mas o modo fazê-lo, identificando-se com a delicadeza do objeto. Esses são alguns exemplos de exercícios que constituem uma partitura de ações, envolvendo o corpo-mente do ator. O que está em jogo não é propriamente a execução do exercício, mas a experimentação de diversas dinâmicas – rápido/lento; forte/fraco ou aberto/fechado – que exigem o comprometimento do corpo inteiro do ator e, conforme avança o processo, aumenta-se a complexidade.

Precedendo o trabalho com a máscara neutra, há um estágio, às vezes denominado de *Pré-neutra* (RETLL, 2004), no qual se vivencia a percepção do estado de calma. Uma vez iniciado o trabalho com a neutra, mesmo quando se acrescenta a experiência com as máscaras expressivas, ele se estende, geralmente, até o final. A utilização das tipologias das máscaras – eleitas mediante o interesse da turma – é função do objetivo específico de cada laboratório e do tempo hábil que se tem para desenvolver o trabalho. Há ainda um percurso pré-estabelecido, que pode ser alterado no diálogo com os participantes.

Uma poética da atuação

O espetáculo *Imagens da Quimera* originou-se, há cerca de oito anos, quando Retll e Fonseca realizavam uma pesquisa sobre energia feminina e masculina, tendo respectivamente, como ele-

mentos de trabalho, um leque e bastões (referência aos samurais). Essa investigação resultou na concepção de duas máscaras; uma das quais, a masculina (um ancião), acaba não funcionando em cena. Conforme Fonseca, a máscara era perfeita tecnicamente, mas não era uma máscara teatral, dizia tudo por si só, e não precisava de um ator. (2004) Concebida a partir da observação do trabalho da companheira, a meia-máscara Mitoa obtém pleno êxito e, quando posta em movimento pela atriz, a partitura de ações que ela havia construído com o leque sofre várias modificações⁹⁰.

Inicialmente experimentada em sala de ensaio, a partitura ganha corpo e passa a ser apresentada durante as Palestras-espetáculo realizadas pelo grupo, aprimorando-se no confronto com o espectador, sofrendo adequações. E é nesse diálogo com o público, princípio da máscara que a torna viva e a faz amadurecer, que Fonseca vislumbra um espetáculo teatral para aquele personagem, que adquire certa independência da estrutura textual.

Quando a gente trabalha um personagem, ele passa a ter uma vida própria e daí sai, vai à rua, conversa com alguém, e assim ele vai ampliando a sua própria vida, o seu universo. A gente sempre coloca os personagens em lugares diferentes. Eu falo que é um monte de filhos, você passa a pensar [neles] como um serzinho mesmo, e tem a sua forma de pensar, o seu comportamento próprio e que eu acho que é um lugar muito legal que a máscara exercita também para o ator que é esse lugar de entrar e sair do personagem, de você perceber o que é seu e empresta ao personagem e o que é dele. (RETL, 2004)

A dramaturgia do espetáculo tem como inspiração o conto *La dove se trova (Onde se encontra)*, que faz parte do *Il camino dell'uomo*, de Martin Bubber. O conto narra o percurso de um homem que recebe em sonho uma mensagem para ir em busca de um tesouro e, ao chegar ao lugar indicado, reconhece-se em tudo o que vê e percebe que o tesouro reside em si. Essa fábula surge como um (pré)texto para a criação do roteiro cênico. Como visto, a protagonista já detinha uma biografia, e o que o diretor pretendeu foi tomar o texto como estímulo para a criação de um caminho próprio a partir das máscaras *Mitoa* e *Velha* – esta, constituindo-se em contraponto àquela. Os personagens adquiriam a sua consistência fundamentados em uma série de estímulos sugeridos pelo diretor. Por exemplo, a partir da escolha de quais dos quatro elementos relacionavam-se a cada máscara, o diretor propôs às atrizes que elaborassem uma pesquisa exploratória como subsídio para a cena, buscando textos, músicas e, até mesmo, os próprios sonhos que fossem referentes a esses elementos.

O objetivo, como proposta de dramaturgia, era fazer um espetáculo que pudesse ser apreciado com todos os sentidos. Não se busca uma história em que o *logos* fosse a única possibilidade para se apreender a história. A máscara é fundamentalmente um estado (em que o ator pode estar ou não com o objeto), e possibilita que o personagem não se submeta a um texto somente. Como observa Fonseca,

⁹⁰ Eu escutava uma música do Uakti na época. Toda vez que eu escutava aquela música eu achava que era o universo da Mitoa, era uma música circular, e me trazia um pouco o sentimento daquela máscara e comecei a trabalhar a partitura com aquela música que também sofreu adaptações e me fez repensar muita coisa. (RETL, 2004)

[q]uando a máscara está viva em cena a energia do olho é a mesma energia que tem no corpo, o olho é a máscara e a máscara é todo o corpo, eu posso pegar um texto ou eu posso trabalhar ações, pegar o texto que é falado e transformar só em sensações, eu posso criar uma proposta com a máscara de demolição do texto, e ao invés de pegar o texto a palavra falada eu pego eu pego só a sonoridade dele, desconstruir o texto, para a máscara tudo é permitido. (2004)

Como já sublinhado em outras passagens, *a máscara é todo o corpo*, ela atua engendrando a pele, bem como o aquém e o além dela. Sob essa perspectiva falar em máscara significa dizer um corpo-máscara. Lecoq já dissera que quando essa operação é deslocada para as mãos, adentramos o domínio da marionete ou da mímica, experiência que é realizada na dramaturgia do espetáculo, no qual o boneco torna-se o duplo de Mitoa.

Embora tenham as suas especificidades, máscara e boneco aproximam-se, já que partilham princípios comuns: o envolvimento do ator para dar vida ao objeto, a relação de triangularidade, a precisão do foco, a decupagem do movimento, a respiração, a pausa, entre outros. Porém, como observa Fonseca, não foi essa a razão de o boneco ter sido utilizado em *Imagens da Quimera*:

Eu trabalhei pelo desenvolvimento do roteiro que foi necessitando esse encontro, ou seja, daquele ponto de encontro, daquele boneco que era o ponto de encontro das máscaras e como elas se aproximam, então eu acho que não haveria um desencontro de linguagem, haveria uma soma daquilo tudo. (FONSECA, 2004)

O grupo já havia trabalhado com o procedimento em que o boneco constitui o duplo do personagem, na concepção da garotinha Pipi, que surge, inicialmente, como boneco de luva, e depois, como máscara. Em *Imagens da Quimera*, as atrizes utilizam a técnica de manipulação direta, na qual o objeto se desloca totalmente do corpo do ator, embora mantenha-se o contato manual⁹¹.

Na concepção de Fonseca, *Imagens da Quimera* organiza-se como música, aglutinando diversos ritmos e sonoridades, constituindo uma dramaturgia sonora. Para a criação da trilha, inicialmente desenvolvia-se o ritmo da cena, e somente depois entrava a criação da música. No processo do *Moitará*, *a música vem pela máscara e não o contrário, a música se antecipando* (FONSECA, 2004), há um jogo dramático que resulta dessa ação. Dentro do tema que o diretor propunha trabalhar, a compositora elabora uma narrativa sonora que é executada, em alguns momentos, em cena. A musicalidade estende-se também à elaboração da partitura do ator. Na composição do personagem Mitoa, a enunciação do discurso acontece por meio de um *grammelot*, e o timbre agudo evoca uma língua oriental. A máscara da Velha, por sua vez, se expressa em português, num timbre forte que contrasta com a delicadeza do outro personagem.

*A máscara, da mesma forma que ela tem aproximação com o boneco, ela tem com a linguagem do desenho animado, que é ritmo puro, pontuações em que você vê sons. Então, desde o nosso primeiro espetáculo o *Máscara em Cena*, a gente já trabalhava com essa relação da sonoridade, das pontuações da máscara, como um desenho animado. (FONSECA, 2004)*

⁹¹ Fernando Santana confeccionou o boneco Mitoa e foi o responsável pela orientação na manipulação.

A proposta de dramaturgia de *Imagens da Quimera* sustenta-se em um entretecido cênico, envolvendo, de igual modo, a cenografia, o figurino e a iluminação. O embrião da dramaturgia nasce da relação ator-máscara em um contexto específico e, posteriormente, os elementos aí gerados são fixados e organizados em uma estrutura. Em diversos momentos caracteriza-se como teatro-dança, notadamente na última parte, quando Mitoa “dança” com o leque, estabelecendo uma relação sensorial com o objeto, adentrando o universo imagético do teatro Nô.

Encenadores-Mascareiros

Tanto Jair Correia quanto Venício Fonseca são diretores e mascareiros. Correia – artista visual e cineasta – tornou-se mascareiro por uma necessidade do grupo; Fonseca, também ator, assume a função de encenador também por uma necessidade grupal e busca na criação da máscara o aprofundamento para a sua pesquisa, focada na dramaturgia do ator e na linguagem cênica. Ambos têm como referência a metodologia de criação da máscara teatral estabelecida por Amleto Sartori, e desenvolvida pelo filho, Donato Sartori. De modo empírico e intuitivo, Fonseca já confeccionava máscaras. É, porém, no contato com Sartori que toma ciência de uma metodologia para alcançar um resultado que esteja de acordo com o trabalho do ator e a concepção do diretor⁹². A partir dessa experiência, busca um caminho próprio para a criação da máscara teatral, aplicando-o pedagogicamente em oficinas desenvolvidas pelo grupo *Moitará*.

Embora Venício Fonseca faça, eventualmente, máscaras para terceiros, o seu enfoque está em elaborar um trabalho pessoal, e tem como embrião a sua experiência como ator. Jair Correia, cujo percurso tem como referência as artes visuais e o cinema, abre-se para experiências exteriores ao grupo *Fora do Sério*, criando máscaras para espetáculos de outras companhias, e não estabelecendo com elas uma relação particular, como ocorre no seu grupo. Aliando o trabalho de diretor ao de mascareiro, a criação de um espetáculo poderá estar relacionada à criação da máscara, com participação dos atores envolvidos na confecção.

Quando você vai traçando linhas no papel, você vai dando forma para esse personagem seja qual for o desenho. O sujeito não precisa ser um grande desenhista, mas você vai dando uma forma para o personagem que nasce dentro do próprio ator que vai interpretá-lo. E aí na hora que eu tirar essas referências das pessoas é que eu vou poder criar a escultura de uma máscara e criar uma máscara que eles usem alguma coisa material que eles possam exteriorizar aquilo que eles montaram. (CORREIA, 2004)

Esse procedimento, que remete à metodologia de criação da máscara teatral empreendida pelos Sartori, possibilita ao ator experimentar o processo de confecção de uma máscara de teatro e adquirir familiaridade com o objeto, ao mesmo tempo em que vivencia, em um outro

⁹² Tanto Peter Brook (mais relacionado à atuação) quanto os Sartori (no que diz respeito à criação do objeto) fazem uma distinção entre o que é uma verdadeira máscara teatral (uma máscara viva) e aquela que se constitui como objeto decorativo (uma máscara morta). Uma máscara teatral é função de uma série de variáveis: a concepção, a serviço da qual se coloca; o espaço-tempo em que vai ser trabalhada; a qualidade do personagem; as características do ator e do material; a personalidade do mascareiro, entre outras.

contexto, determinados estágios para a construção do personagem, dado que essa prática tem alguma similaridade com a dramaturgia que ele desenvolverá por meio das ações físicas na utilização da máscara. Para Correia, o texto como elemento de partida para a criação da máscara é fundamental. Como observa o diretor, *para você criar uma forma de concepção de como utilizar a máscara no espetáculo, tem-se que, obrigatoriamente, partir do texto; a máscara, ela não nasce por casuísimo, por exemplo, eu vou fazer um teatro de máscara, ah eu vou fazer a máscara de um velho*. A máscara entra somente depois, quando se percebe a necessidade de utilizá-la no espetáculo, e está relacionada à energia (ou estado) do personagem, que, em princípio, tem um substrato universal e, como caráter, uma identidade que não gera ambiguidade; qualidades que são fundamentais para a criação do objeto.

Se você não tem elementos fortes, por exemplo, você pega aí Gata Borradeira e não sei quem com um monte de mascarazinhas com orelha e essa coisa toda, isso eu não chamo de máscara teatral, isso eu chamo de adereço é um monte de atores fazendo bichinho; quando eu faço uma máscara de teatro, ela é voltada para mostrar um elemento que é humano, e não um elemento que é um bichinho, esse tipo de máscara, eu prefiro não fazer, eu dou para um aderecista fazer. (CORREIA, 2003)

Como já apontado, a pesquisa do *Fora do SériO* contempla a máscara da *commedia dell'arte*, e o processo de criação dos personagens fundamenta-se na construção dos eixos de cada personagem, na transposição das linhas da máscara para o corpo do ator e a na improvisação como base para a elaboração da máscara e para a (trans)formação do atuante. Em determinados espetáculos, busca-se, principalmente, a criação de novas situações, uma vez que o raciocínio do personagem já existe corporalmente: em parte, porque o ator está familiarizado com o personagem; em parte, devido ao tempo trabalhado com ele. Correia atua junto com o grupo e, no seu ofício como mascareiro, os princípios que regem a atuação são igualmente válidos para a confecção.

Sem uma formação sistemática provinda de uma escola no trabalho com a máscara, a metodologia do *Moitará* consubstancia-se a partir de experimentações lastreadas na dramaturgia do ator e na linguagem da máscara, adquiridas em contato com mestres e na pesquisa própria. A trajetória do grupo foi se configurando a partir das experiências que eram respostas às inquietações do momento, e são essas as molas propulsoras que conduzem a experimentar novas abordagens. Segundo Retll, *são as vivências que motivam o grupo ao próximo passo* (2004). *Fora do SériO* e *Moitará* não têm como objetivo cristalizarem-se em uma linguagem específica, abrindo-se para experiências que respondam ao anseio dos seus integrantes naquele momento. Valendo-nos de uma imagem, dir-se-ia que o percurso é o próprio exercício da máscara neutra; o exercício de não premeditar o próximo ato, de perceber a máscara como horizonte de possibilidades.

Já sinalizamos nesse percurso que na segunda metade dos anos 1980, chegam ao país coletivos como o Odin Teatret (Dinamarca), o Tascabile Di Bergamo e o Potlach, ambos sediados na Itália. Criado em 1976, o Teatro Potlach, cujo nome significa troca ou escambo, utilizado pelas tribos norte-americanas, realizou o primeiro contato com o Brasil em 1987, do qual seguiram vários outros. No mesmo ano, a visita de Eugênio Barba gerou intensa discussão de seus processos pedagógicos, envolvendo acalorados debates sobre determinados conceitos, tais como a

pré-expressividade e a própria antropologia teatral barbiana. Termos como ‘teatro de grupo’, ‘teatro de pesquisa’ e ‘teatro alternativo’ circulavam naquele momento, trazendo, em sua bagagem, propostas de treinamento e de composições a(u)torais baseadas em ações físicas.

Vale ressaltar que as visitas provocaram uma ebulição na cena que já vinha emergindo no país, como o grupo Oi Nois Aqui Traveiz, de Porto Alegre, que buscava a rua como espaço de atuação, e essa incursão já sinalizava um teatro físico. Estamos falando, nesse período, não apenas de grupos que trabalham com a máscara, mas de coletivos que tecem, de alguma forma, uma conversa que os aproxima e provoca a expansão da linguagem teatral fundada na corporeidade e na atuação em espaços que se afastam dos palcos para outros lugares da cidade — praças, ruas, mercados —, tal como a companhia Bread and Puppet já fizera na década de 1960.

As dinâmicas na urbe podem ser observadas no trabalho do Fora do SériO, que incorpora linguagens como a do circo, do teatro popular e da performance, na constituição de um teatro que se expande para outros lugares. Fundado em 1988, e conforme citado, o grupo se originou no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), durante o exercício de artistas-pesquisadores, docentes que naquele momento buscavam uma pedagogia da máscara. A primeira peça montada, *O Arlecchino*, de Dario Fo, cuja estrutura dramaturgica revela as facetas – máscaras – do personagem, conta com a participação de Heloisa Cardoso (máscaras) e Elisabeth Lopes (técnica com máscaras), indicadas no programa do espetáculo. Joca Andreazza faz parte do elenco. Ele integrava o grupo nos primórdios, e mais adiante se tornou o responsável pela fatura de máscaras em couro dos espetáculos *A Commedia dell'Arte* (1992) e *O Asno* (1994). Com a entrada de Jair Correia, cineasta, artista visual e depois mascareiro e encenador, ampliam-se as possibilidades da visualidade na trajetória do grupo. Em *A Commedia dell'arte*, espetáculo que reúne teatro, artes visuais e gastronomia, Correia concebe tapumes grafitados na ambientação do evento, remontando a uma espécie de mascaramento do espaço cênico. Em sua jornada, o Fora do SériO segue criando experiências com máscara que circulam entre o palco e a rua, nas quais a interação com o espectador encontra um campo fértil nos princípios do trabalho com a máscara.

Concomitante às práticas artísticas nos espetáculos, Fora do SériO e Moitará trabalham, ao proporem oficinas pedagógicas, a formação de um atuante por intermédio da máscara, em que a relação corpo e espaço-tempo visa não apenas à criação de um personagem, mas também outros princípios como a percepção sutil, o jogo, a alteridade e a cena. A ideia de formação no seio desses coletivos diz mais respeito ao universo dos ateliês do que ao sistema constituído numa universidade ou escola técnica. Nos grupos, critérios avaliativos dos processos afastam-se da regulamentação a que estão sujeitas as escolas, buscando-se outras estratégias para averiguar o aprendizado.

Espaços de criação artística e pedagógica, o Fora do SériO e o Moitará integram as constelações grupais surgidas nos anos 1980 que abraçaram a máscara como eixo fundante de suas investigações, nas quais a criação artística e a transmissão de conhecimento operam como partícipes de um processo em coletivos.



*Máscara: horizonte de possibilidades
Enfim chegamos ao mar*

Respirar, em todos os sentidos, é um ato da existência cênica da máscara e da própria vida, com a sua complexidade. O fluir da respiração implica o ritmo, o tempo e as possibilidades de mudanças. Entre o ato **interno** e o **externo**, há um ponto de inflexão, um entremeio que conecta um estado a outro, e é nesse território que opera a (trans)formação, é aí que poderíamos pensar no devir-máscara: o ir e vir que diz respeito ao corpo, à operação no (e do) corpo, ao processo histórico em que ora ela surge ora se esconde. A máscara é um horizonte de possibilidades. Algo que nos convida a um mergulho num sentido profundo da nossa existência.

A partir de seu resgate no século XX, o trabalho com a máscara em escolas de teatro insere-se em uma perspectiva estética e pedagógica. No transcorrer da década de 1980, verifica-se um impulso no Brasil, tanto no que se refere à formação do ator quanto à exploração da linguagem na academia, em escolas técnicas e coletivos das artes cênicas. Nesse período, há o retorno de professores e artistas que foram estudar no exterior e, ao regressarem, contribuem para a disseminação de um trabalho mais sistemático e, ao mesmo tempo, a visita dos estrangeiros: companhias, pesquisadores e artistas que promovem trocas. A tradição europeia, principalmente, a francesa e a italiana, é a principal referência, e mesmo a vertente americana que aqui aportou é tributária dessas escolas europeias. Há uma espécie de encantamento com o oriente e a África

que as perpassa. A divulgação e a multiplicação dessa linguagem vão além das escolas, ou de equipes vinculadas a Instituições, e surge no seio dos grupos de teatro autônomos um espaço de criação, de investigação e de formulação de uma pedagogia. Nesse segmento, o *Théâtre du Soleil* destaca-se como uma das principais referências, aliando trabalho artístico e prática político-pedagógica. O corpo-máscara na abordagem desse coletivo ganha, em terras brasileiras, abrigo e aqui permanece e se transforma.

Os percursos trilhados pelos profissionais brasileiros caracterizam-se pela diversidade em que as pedagogias se interseccionam em princípios comuns, disparadores para a constituição de olhares singulares. No trabalho de cada professor, as metodologias constroem-se em conformidade com o seu percurso, um caminhar em linha reta ou desviante, no qual as referências são (re)trabalhadas em cada contexto. A ampla possibilidade de utilização da máscara reflete-se na prática dos artistas e/ou professores, quando percebemos que não se fecham em somente uma escolha. Assim, a máscara neutra não se caracteriza apenas como base para as demais máscaras, e constitui uma pedagogia para a (trans)formação do atuante, propiciando-lhe referências para a composição de um corpo cênico. O mesmo se aplica à máscara expressiva, que amplia as possibilidades de atuação e não se restringe a uma linguagem específica, experiências são contaminadas pela nossa corporalidade afroameríndia, pelos ventos asiáticos que ondulam nossas espinhas e as contaminações da circunvizinhança habitada por povos ditos latinos, mas não só.

Os conteúdos são ministrados em disciplinas, algumas das quais continentes que contemplam confecção e/ou utilização, e recebem denominações diversas: Improvisação, Laboratório de Pesquisa Dramática, Interpretação, Técnicas de Corpo para a Cena, Máscara ou Teatro de Animação, em todas o atravessamento do corpo e do objeto. Por trás dessas nomenclaturas, vislumbramos a riqueza das múltiplas abordagens que esse universo suscita.

A máscara não se presta somente à construção do personagem, e apresenta-se como instrumento para a compreensão do fenômeno teatral, distanciando-se de uma perspectiva exclusivamente técnica, amplia o seu sentido, expande a respiração. Os projetos pedagógicos colaboram na formação do ator, e permitem aguçar a percepção e a análise nesse fazer: ainda que eles não elejam a máscara como escolha artística, trabalham procedimentos que são seminais para a compreensão de um ofício.

A máscara evidencia questões objetivas que saltam imediatamente aos olhos do receptor, configurando-se como um espelho para o ator. A dimensão que ela instaura não é narcísica e fundamenta-se na tríplice relação: do ator com ele mesmo, com o outro, e com o espectador. Nesse lugar de metamorfose – em que as certezas do ator e do espectador são postas em jogo na flexuosidade da cena –, a máscara faz apelo ao outro, e é pelo olhar desse outro que ela se constitui. Simultaneamente artifício e humanidade, rigor e espontaneidade, a máscara traz em si algo rigorosamente construído, ao mesmo tempo em que revela algo demasiado humano, sempre inacabado. O processo não se conclui com um ponto final, pois é da sua natureza o devir, a conclusão se coloca, mas não se finaliza. Sob este prisma, todas as observações feitas nesse espaço não são leis cristalizadas, dado que todo o trabalho aqui posto se pauta por uma escrita-máscara.

Considerando o artefato, a forma e o material que constituem a máscara interferem no jogo do ator. Conforme ela se apresenta, o raio de visão intervém nas direções, e a maior ou menor facilidade com que o ator e a atriz respiram por trás da máscara terá efeito na velocidade, no ritmo e no movimento – a própria fixidez do objeto esvai-se, uma vez posto em movimento. Qualquer que seja o seu tamanho, a máscara deve proporcionar bem-estar, mesmo que para alguns, num primeiro momento, haja certo desconforto.

A máscara é também um corpo em suspensão que age em um espaço-tempo. Máscara e ator interagem dialeticamente e, nessa relação, as energias somam-se, sem se fundirem, revelando a multiplicidade do ser cujas contradições geram mudanças. Efetuar um gesto é ao mesmo tempo gerar um gesto outro que o nega ou contradiz. Esse movimento, constituído por uma via dupla (interno e externo), envolve o corpo e a mente. Nesse fluxo contínuo que a caracteriza, jogo e improvisação integram a sua natureza, de tal modo que, embora existam princípios determinantes para a sua configuração cênica, quando posta em moção, esses princípios se relativizam.

Mais do que concentrar-se numa técnica específica, em escolas cuja concepção pedagógica não é exclusivamente voltada para a linguagem da máscara, o trabalho deve apoiar-se nas estruturas basilares, investigando os modos como elas podem contribuir para a formação do ator. No que diz respeito à grade curricular, é preciso levar em conta as limitações advindas das características de cada escola, dado que o trabalho com máscara demanda certo período de tempo para ser eficazmente realizado, as fricções não necessariamente são impedimento.

A máscara é o território da alteridade, e vestir uma máscara é desnudar-se e abrir espaço para a (trans)formação, para “as portas que dão para dentro” habitando sempre diferentes moradas. Por outro lado, também pode ser buscar um corpo outro, a nudez nem sempre é a verdade que transluz ao retirar uma veste. Sob essa perspectiva, o lugar comum da nudez muitas vezes enunciado, pode ser pensado como poética da subtração, desativar condicionantes corporais que impossibilitam o jogo.

Ao convidar o atuante em aventurar-se ser outro, a máscara é um elemento fundante da (trans)formação, em que se pode arriscar, tê-la “pegada à cara”, como diz o Pessoa da Tabacaria ou realizar um strip-tease retirando sugestivamente peças do nosso corpo-máscara ou buscar operações miméticas desviantes. A máscara é um corpo-cena, um jogo com as margens, um brincar de esconde-esconde, cujo prazer é encontrar o outro.



Um convite a estranhar-se, aos moveres da mandíbula e ao abocanhar o mundo!

BIBLIOGRAFIA

Livros que abordam assuntos sobre máscara

A Máscara no Culto, no Teatro e na Tradição. Rio de Janeiro: MEC/Serv. Documentação, 1952.

A Máscara na energia do ator. Rio de Janeiro: Grupo Moitará, s.d.

AMARAL, Ana Maria. **O Teatro de Formas Animadas.** S. Paulo: Edusp, 1993.

AMARAL, Ana Maria. **O Teatro de Animação.** S. Caetano, do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos - Máscaras, Bonecos e Objetos.** S. Paulo: Senac, 2002.

APPEL, Libby & WATTS, John R. **Mask Characterization: An Actor Process.** Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

ASLAN, Odette (org.). **Le Masque – Du rite au Théâtre.** Paris: CRNS, 1989.

BATAILLE, Georges. “Le masque”, in **Oeuvres complètes**, tome II. Paris: Gallimard, 1970, p. 403-406.

BELL, John. (Org.) **Puppets, Masks and Performing Objects.** New York: John Bell Editor, 2001.

BENDA, W.T. – **Masks.** New York: Watson Guptill Publications Inc., 1944, 2nd edition.

BONNAUD, Georges. **Marche avec le Masque Neutre.** Paris : L’Armattan, 2002.

BORGAL, Clément. **Jacques Copeau.** Paris: L’Arche, 1960.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 287-306.

- CHANCEREL, Leon. **Le Théâtre de la Jeunesse**. Paris : Editions Bourellier, 1946.
- CHANCEREL, Leon. **Le Masque, II**. “Prospero 11” . Paris: Publications du Centre Dramatique, 1947.
- COPEAU, Jacques. **Registres I. Appels** Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicar. Paris: Gallimard, 1974.
- COPEAU, Jacques. **Hay que rehacerlo todo**. Escritos sobre Teatro. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002.
- DARKOWSKA-MIDZGORSKI, Olenka. **Marionettes et Masques au Coeur du Théâtre Africain**. Charleville-Mézières: I. I.M., 1999.
- DÉCROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris, Gallimard, 1963.
- DORLING, Kindersley. **Máscaras e Encantos**. Trad. Florbela Lopes. S. Paulo: Editora do Moinho, 1996.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et Notes de Travail d’un Acteur**. Paris : O. Lieutier, 1946.
- ELDDREGE, Sears. **Mask Improvisation for Actor Training and Performance - The Compelling Image**. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.
- FAVA, Antonio. **La Maschera Comica Nella Commedia dell’Arte**. Colledara (Itália): Andromeda Editrice, 1999.
- FISHER, James. **The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia dell’Arte on the Modern Stage**. Lewiston: Mellen, 1992.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. S. Paulo: Senac, 2004.
- GIROUX, Sakae M. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. S. Paulo: Perspectiva, 1991.
- HUGGILL, B. – **Bring on the Clowns**. Secancus (New Jersey): Chartwell Books, 1980.
- JOHNSTONE, Keith. **Impro**. Improvisation and Theatre. London; Methuen, 1981.
- JONAITIS, Aldona (Org.) - **Chiefly Feasts**. The Enduring Kwakiutl Potlatch. New York: American Museum of Natural History, 1991.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Máscaras Brasileiras**. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia, 1986.

- KOURILSKY, Françoise. **Le Bread and Puppet**. Lausanne: L'âge d'Homme, 1971.
- KUSANO, Darci. **O Teatro Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca**. S. Paulo: Perspectiva, 1993.
- LECOQ, Jacques et alli. **Le Théâtre du. Geste**. Paris: Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique** – Un enseignement de la création théâtrale. En collaboration avec Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- LODY, R. **Cazumbá: Máscara e Drama no Boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: FUNARTE/CNFCP, 1999.
- LOMMEL, Andreas. **Masks: Their Meaning and Function**. New York/Toronto: McGraw-Hill Book, Inc., 1972.
- MAERTENS, Jean-Thierry. **Le Masque et le Miroir**. Essai d'anthropologie de revêtements faciaux. Paris: Editions Aubier Montaigne, 1978.
- MEYER, Laure. **África Negra**. Máscaras. Esculturas. Joyas. Madrid: Lisma Ediciones, 2001.
- MONTI, Franco. **Máscaras Africanas** (Os estilos na arte). S. Paulo: Martins Fontes, 1992.
- MUNLY, John W. & MCARTHY, Cara. **Masks**. Faces of Culture. New York: Harry W. Abrams Inc. Publishers, 1999.
- MURRAY, Simon. **Jacques Lecoq**. New York: Routledge, 2003.
- PAVIA, Margherita. **Mascaras Teatrales**. Mexico: Gaceta, 1994.
- PERRÉ, Renato. **O Ator no Teatro de Formas Animadas**. Curitiba: Edição do Autor, 1997.
- PIZZI, Paola. **Rito e Mito della Maschera**. Firenze: La Casa de Usher, 1987.
- ROLFE, Bari. **Behind the Mask**. Oakland: Personal, 1977.
- ROLFE, Bari. **Commedia dell'Arte: A Scene Study Book**. Oakland: Personal, 1977.
- SAINT-DENIS, Michel. **Training for the theatre**. Premises e Promises. New York: Arts Book, 1982.
- SARTORI, Donato & LANATA, Bruno. **Maschere e Maschere**. Firenze: La Casa Usher, 1984.

SARTORI, Donato & Pizzi, Paola. **Maschere e Mascheramenti**. I Sartori tra Arte e Teatro. Padova: Il Poligrafo Casa Editrice, 1996.

SARTORI, Donato. **Le Maschere Nell'Antichità**. Abano Terme (Pd): Centro Maschere e Strutture Gestuali/Villa Pacchiani, 2003.

STRUB, Werner. **Masques pour un Théâtre Imaginaire**. Paris: Favre, 1984.

TAVIANI, Paolo & SCHINO, Mirella. **Il Segreto della Commedia dell'Arte**. La Memória delle Compagnie Italiana del XVI, XVII e XVIII Secolo. Firenze: La Casa Usher, 1986.

VALDEZ, Luís. **Early Works; Actos, Bernabe and Pensamiento Serpentino**. New York: Arte Publico Press, 1990.

Livros que abordam assuntos sobre teatro

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Trad. e notas de Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, s.d.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ASLAN, Odette (org.) – **Le Corps en Jeu**. Paris: CNRS, 1994.

BAKHTIN, M. - **A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média**: O Contexto de François Rabelais. S. Paulo: Hucitec, 1993.

BALL, David. **Para Frente e Para Trás**. S. Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. S. Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BARRAULT, Jean-Louis **Réflexions sùr le Théâtre**. Paris : Jacques Vautrain Editeur, 1949.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- BORHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. S. Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**, v. 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis; Vozes, 1970.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. S. Paulo: Unesp, 1997.
- CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. S. Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRAIG, E. Gordon. **Da Arte do Teatro**. Tradução, Prefácio e Notas de Redondo Jr. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.
- FREEMAN, Ron. **Make up Art**. New York: Franklin Walts Inc., 1991.
- GARCIA, Silvana. **As Fronteiras de Jericó**. Teatro das Vanguardas Históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUINSBURG, Jacob. **De cena em cena**. Ensaios de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KANTOR, Tadeusz. **Le Théâtre de la Mort**. Lausanne: Ed. L'âge d'Homme, 1977.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris : L'Arche, 2002.
- MARTIN, Serge. **Le Fou, Roi des Théâtres**. Carcassone: Bouffoneries, 1985.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis Personagens à procura de autor**. Trad. Sérgio Flaksman. S. Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os grandes dramaturgos)

RIBEIRO, Almir. **Kathakali**. Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia. Rio de Janeiro: A. Ribeiro, 1999.

ROUBINE, J.J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROUBINE, J.J. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

RYNGAERT, P. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

STANISLAVSKI, C. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

THUDIUM, Laura. **Stage Makeup**. New York: Watson Guptill, 1999.

UBERSFELD, Anne. **Semiótica Teatral**. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid; Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo**. O Exercício da Imaginação. S. Paulo: Códex, 2002.

ZEAMI. **Fushikaden**. Tratado sobre la Práctica del Teatro No y Cuatro Dramas No. Madrid: Trotta, 1999.

Livros que abordam outros campos da arte e do conhecimento

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas**. Belo Horizonte: Itatiaia

Antologia de Folclore e Cultura Popular Nordestina. Recife: Joaquim Nabuco, 1985.

BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BUCHBINDER, Mário. **A Poética do Desmascaramento**. Os Caminhos da Cura. São Paulo: Agora, 1996.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. Mitologia Ocidental. S. Paulo: Palas Athena, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. Mitologia Oriental. S. Paulo: Palas Athena, 1998.

COX, Harvey. **A Festa dos Foliões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. S. Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Histórias da Loucura**. S. Paulo: Perspectiva, 1995.

GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. S. Paulo: Perspectiva, 1987.

KASTRUP, V. **A Invenção de Si e do Mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

JOUSSE, Marcel. **L'Anthropologie du Geste**. Paris: Gallimard, 1978.

JUNG, Carl. (Org.) **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MILLER, Arthur I. **Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc**. New York: Basic Books, 2002.

PESSOA, Fernando. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RODIN, Auguste. **A Arte**. Auguste Rodin em conversas com Paul Gsell. Trad. Ana Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SHARP, Darryl. **Léxico Junguiano**. São Paulo: Cultrix, 1993.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico**. Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Dissertações e Teses sobre Máscaras

BARBOSA, Juliana J. **O Ator Transparente: O Treinamento com as Máscaras do Palhaço e do Bufão e a Experiência de um Espetáculo: Madrugada**. Dissertação (Mestrado em Artes), ECA/USP, 2001.

BELTRAME, Valmor. **Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão**. Festa e Drama no Litoral de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Artes). ECA/USP, 1995.230p.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços de Cara Preta. Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG**. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). FFLCH/USP, 2004.

FELÍCIO, Vera. **Máscara: Processo de Metamorfose, Enigma do Não Originário**. Tese (Livre Docência). FFLCH/USP, 1994.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A Máscara e a Formação do Ator**. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.

SOARES, Ana Lúcia Martins. **O Papel do Jogo da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneo**. Dissertação. (Mestrado em Artes). Escola de Teatro da Uni-Rio-RJ, 1999.

TRIGO, Isa M. F. - **O Poder da Máscara: Uma Experiência de Treinamento do Ator**. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Teatro da UFBA, 1999.

TRIGO, Isa M. F. – **No Pulso do Ator: Treinamento e Criação de Máscaras Baianas**. Tese (Doutorado em Teatro). Escola de Teatro da UFBA, 2005.

Artigos que abordam assuntos sobre máscara

ACHCAR, Ana. *O Jogo da Máscara: Escolha Vocacular e Recurso Metodológico*. In: **Folhetim**, n. 6. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

AMARAL, Ana Maria. *Objetos, rituais no candomblé da Bahia*. In: **Sala Preta**. S. Paulo: ECA/USP, jun. 2001.

ANDREAZZA, João Carlos. *Teatro de Rua no Percurso de um Ator*. In: **Camarim**. S. Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, jul-ago 2003. p. 27-28.

ANTIPOFF, Helena. *Valor Pedagógico do Teatro de Máscaras*. In: **Cadernos de Teatro**, n. 22. Rio de Janeiro: O Tablado/IBECC, set. 1963.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. In: **O Percevejo**, n.8. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO, 2000. p.65-73.

BRASIL, Ubiratan. *Teatro visual concilia ator e máquina*. In: **O Estado de S. Paulo**.

BELTRAME, Valmor. *Brecht e a Máscara*. In: **Universidade & Desenvolvimento**, v.1. Florianópolis; UDESC, abr. 1993, p. 29-41.

BELTRAME, Valmor. *A Máscara e o Ator* in: **Universidade & Desenvolvimento**, v.3 Florianópolis; UDESC, out. 1996, p. 69-101.

BURIAN, Jarka. *Otomar Krejca's use of the Mask*. In: **The Drama Review**. New York, 16(1):45-54, mar. 1972.

COLDIRON, Margaret. *Who or What is Ni Waloe Natang Dirah?* In: **Behind the Masks**. Carbondale: University Museum/Southern Illinois University, 2005, p. 28-35.

COSTA, F.S. *Teatro e Cultura Popular Urbana: Folclore em S. Miguel Paulista*. In: **Revista Unicsul**, n. 9. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 2002, p. 188-202.

DANI, Sandra. *A Máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator*. **Revista do Instituto de Artes da UFRGS**, n.1. Porto Alegre: IA/UFRGS, mai. 1990, p.83-90.

DE BOSIO, Gianfranco – *Maschera, specchio di vita*. In: **Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte**. Firenze: La Casa Usher, 1984.

DERCROUX, Etienne. *The Masque*. In: **Mime Journal**, n.7. Miami: Performing Arts Center, 1978, p. 28-40.

ELDDREGE, Sears & HUSTON, Hollish. *Actor Training in the Neutral Mask*. In: **The Drama Review**, New York, 22 (4):19-28, Dec. 1978.

HILL, Constance Vallis. "Acting at the Neutral Mask: Mastering the Silent Moment. In: **Theatre Three**. (Journal of Theater and Drama of the Modern World). 08:69-74, spring 1990.

HOTTIER, Philippe. *La Structure du Masque Agit sur le Corps et le Mental du Comédien*. In : **Le Masque – Du rite au Théâtre**. Paris: CRNS, 1989. p. 235-239.

IVERNEL Philippe, *De Brecht a Brecht – Metamorphose du Masque, Masques de la Metamorphose*. In: ASLAN, Odette (org). In : **Le Masque - Du Rite au Théâtre**, 1989.

KIRBY, E.T. *The Mask: Abstract Theatre, Primitive and Modern*. In: **The Drama Review**, New York, 16(6):6-21, sep.1972.

LECOQ, Jacques. *La geometria al servizio dell'emozione*. In: **Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte**. Firenze: La Casa Usher, 1984.

LEIGH, Barbara. *Jacques Copeau School for Actors*. In: **Mime Journal**. Michigan (9-10):7-22, sept. 1972.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les Années 10 a Petersburg Meyerhold, La Commedia dell'arte et Le Bal Masqué*. In: ASLAN, Odette (org.). In: **Le Masque – Du rite au Théâtre**. Paris: CRNS, 1989. p. 147-157.

PROCHAN, F. *The Semiotic Study of Puppet, Masks and Performing Objects*. In: **Semiotic**, 47(1-4): 3-44. 1983.

PUCETTI, Ricardo. *O Riso em Três Tempos*. In: **Revista do Lume**, n. 01 Campinas: LUME/Unicamp, 1998, p. 71-78.

ROLFE, Bari. *Masks, Mime and Mummenschanz*. In: **Mime Journal**. Michigan, (2):21, dec. 1975.

ROLFE, Bari. *The Mime of Jacques Lecoq*. In: **The Drama Review**. New York 16(3):35-38, sep. 1972.

TRIGO, Isa. *Cyborgs e Máscaras*. In: **Repertório: Teatro e Dança**, n. 2. Salvador: UFBA, 1999, p. 43-53.

WRIGHT, John. *Behind the Mask*. In: **Animations**. London: Puppet Centre, dec. 1995, p. 16.

Artigos sobre teatro, dança e outros temas.

BARBA, Eugênio. *Um amuleto feito de memória significado dos exercícios na dramaturgia*. In: **Revista do Lume**, n. 01 Campinas; LUME/Unicamp, 1998, p. 32-38.

Cadê Grotowski? Conversa entre Grotowski e Peter Brook realizada no Palazzo Médici Ricardi, em Florença. Trad. Ana Helena de Staal. In: **Palco e Platéia**. S. Paulo: Passo Editorial 1987, p. 10-13.

CALSAVARA, Kátia. *A chave dos tamanhos*. In: **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), mar 2004, p. E1.

CAVALIERE, Arlete. *Meyerhold e a Biomecânica: Uma Poética do Corpo*. In: **O Percevejo**, n.4 Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO, 1996. p. 68-73.

DE MARINIS, Marco. *Repensar el Texto Dramático*. In: **Revista Conjunto**, n. 102. La Habana: La Casa de las Américas, jan-jun 1996, p.4-8.

FÉRAL, Josette. *Você disse “training”?* Tradução e Notas de José Ronaldo Falcão. In: **O Teatro Transcende**, n. 12. Florianópolis: FTIA, 2003. p. 49-58.

GENTY, Philippe. *La Puerta de lo Imaginario*. In: **Puck** – El Títere e Otras Artes. Editions I.I.M./Centro de Títeres de Bilbao, n.4, 1992, p. 83-87.

GROTOWSKI, Jerzy. **Método das ações físicas**. Tradução: Dinah Kleve. Transcrição de palestra realizada no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), jun. 1988. (p.1-23)

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Trad. Roberto Mallet. In: **Camarim**, n. 35. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, jul-ago 2005, p. 18-25.

KRZEMIEN, Tereza. *O objeto se torna ator – Conversa com Tadeusz Kantor*. In: **Cadernos de Teatro**, n. 68. Rio de Janeiro: O Tablado/DAC/FUNARTE/SANT, jan-mar 1976, p. 9-13.

NESTROVSKI, A. & BOGEA, I. *O gesto essencial*. In **Folha de S. Paulo**. (Caderno Mais!). S. Paulo, 27 ago. 2000, p. 9.

O objeto se torna ator. Conversa com Tadeusz Kantor. **Cadernos de Teatro**, n. 68. Rio de Janeiro: O Tablado/DAC/FUNARTE, jan-mar 1976, p. 9-13.

VERNANT, Jean-Pierre. *Os Gregos Inventaram Tudo*. In: **Folha de São Paulo** (Caderno Mais!). São Paulo, 31 out. 1999. p. 4.5-5.5.

VLAHOU, Assimina. *Grotowski capta essência do impulso criativo*. In: **O Estado de S. Paulo**. (Caderno Dois). S. Paulo, ago. 1996 p. D1-D3

WATSON, Nenagh. *Tadeusz Kantor Experienced*. In: **Animations**. London: Puppet Centre, dec. 89/jan. 90, p. 23-24.

Catálogos

Arlecchino Servitore di due Padroni. Edizioni del Piccolo Teatro di Milano, 2002.

Máscaras de Pina Rovai e Vincenzo Venitucci. Livro editado pelo SescPompéia, 1989.

25 Ans. Bom Anniversaire/Happy Birthday. École Philippe Gaulier 1980-2005. Catálogo comemorativo.

Sites

BOLOGNESI, Mário. *O Clown e a Dramaturgia*. Comunicação Oral no GT: Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade. **IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro, 2006. In: www.abrace_2006_dramaturgia Acesso em fevereiro 2006.

MAETERLINCK, M. **Um teatro de Andróides**. Trad. Lara Moller. In www.fabricasaopaulo.com.br . Acesso em junho de 2005.

SANTOS, Leslie R. – *A Linguagem da Máscara por Francesco Zigrino*. Comunicação Oral no GT: Pedagogia do Teatro & Teatro e Educação. **IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro, 2006. In: www.abrace_2006_dramaturgia Acesso em fevereiro 2006.

Teatro Etc e Tal. In: www.artescenicass.blogspot.com Acesso em novembro 2004.

Vídeo (VHS)

SNYDER, Allegra Fuller. **Mary Wigman: 1886-1973. When the Fire Dances Between Two Poles**. Los Angeles: Dance Department/UCLA, 1991. 41 min.

Entrevistas

Contato pessoal

Ana Maria Amaral (USP) – jul. 2002.

André Cruz (Grupo Fora do Sério – Ribeirão Preto-SP) – abr. 2003.

Armindo Bião (UFBA) – set. 2003.

Augusto Marin (Grupo Commune-SP) – jan. 2004.

Camila Bolaffi (Escola Livre de Teatro de Santo André – SP) – jul. 2004.

Elizabeth Pereira Lopes (Unicamp) – jul. 2004.

Érika Retll (Grupo Moitará-RJ) – nov. 2003.

Esio Magalhães (Barracão Teatro – Campinas-SP) – set. 2002.

Fernando Linares (TU/UFMG) – jul. 2004.

Heloisa Cardoso (Unicamp) – jul. 2002.

Jair Correia (Grupo Fora do Sério – Ribeirão Preto-SP) – abr. 2003.

Maria de Fátima Moretti (UDESC) – out. 2003.

Maria Thaís Lima Santos (Unicamp/USP) – dez. 2003.

Sandra Dani (UFRGS) – jul. 2002.

Tiche Vianna (Unicamp/ Barracão Teatro – Campinas-SP)

Valmor Beltrame (UDESC) – ago. 2004.

Venício Fonseca (Grupo Moitará-RJ) – nov. 2003.

Contato via email:

Ana Achkar (Uni-Rio) – fev. 2003.

Contato via telefone:

Lily Curcio (Grupo Seres de Luz – Campinas-SP) – Jan. 2006.

Márcio Tadeu (Unicamp) – jan. 2006.

Espetáculos

Antígona, de Sófocles

Adaptação e tradução de Rodolfo Garcia Vasquez, a partir da obra de Leconte de Lisle, com fragmentos (coro) de Fausto Fuser.

Confecção das máscaras: Joca Andrezza.

Espaço dos Satyros – S. Paulo - 2004

Arena conta Danton

Releitura da Companhia Livre de A Morte de Danton

Dramaturgia – Fernando Bonassi

Direção: Cibele Forjaz.

Teatro de Arena Eugênio Kusnet – S. Paulo – 2004

Arlequim Servidor de Dois Amos

Autor: Carlo Goldoni

Tradução, Adaptação e Encenação: Filipe Crawford.

Castelo de São Jorge, Lisboa, Portugal, 2005.

As Desventuras de Isabella

Autor; Flaminio Scalla

Adaptação e Encenação: Filipe Crawford.

Máscaras: Nuno Pino Custódio. Castelo de São Jorge, Lisboa, Portugal, 2005.

Cazumbeira

Espectáculo de Américo Azevedo Neto

Companhia Cazumbá de Teatro Dança

Teatro Gazeta – S. Paulo – 2005

Come Sonavan Parole e Musica

De Ângelo Beolco (Ruzzante)

Direção: Aristide Genovese

Loggia Cornaro, Pádua, Itália, 2004.

Florindo Rapito

Roteiro e Encenação de Adriano Iurissevich

Máscaras; Stefano Perocco

Castelo de São Jorge, Lisboa, Portugal, 2005.

Imagens da Quimera

Grupo Moitará

T USP – S. Paulo – 2004

SESC Pinheiros, 2005.

La Scarpetta (spettacolo artistico)

Concepção e criação: Ricardo Pucetti e Nani Colombaioni

Sesc Belenzinho, 2005.

Next

Grupo Mummenschanz

Directv Hall – S. Paulo – 2003.

O Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente.

Grupo Fora do Sério.

Centro Cultural S. Paulo – Espaço Ademar Guerra

S. Paulo – 2003.

O Canto de Gregório, de Paulo Santoro.

Direção: Antunes Filho.

Centro de Pesquisas Teatrais

Sesc Consolação – S. Paulo – 2004

O Não Lugar de Ágada Tchainik

Criado e escrito por Naomi Silman e Sue Morison.

Sesc Belezinho, 2005.

Visões Siamesas

Companhia do Latão

Direção e dramaturgia – Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho.

Teatro Sesc-Anchieta – S. Paulo - 2004

Exposições

Kazuo Ohno. Fotografias de Emídio Luisi. Conjunto Cultural da Caixa

São Paulo – 2005.

Nô-Men. Máscaras do Teatro Nô.

40 peças (Teatro Nô e Kyogen) do artista Kubota Shosen.

Galeria da Fundação Japão

S. Paulo – 2004.