



# A máscara e a formação do ator

Felisberto Sabino da Costa

Universidade de São Paulo



**Página 26:** “Miroku Denshu” espetáculo da Cia. Dondoro Theater (Japão)

No transcurso da nossa civilização, a máscara é utilizada sob múltiplos aspectos, possibilitando o contato com o lado primitivo do homem, a sua porção límbica e animal, encampando conceitos, idéias ou arquétipos. Enquanto objeto, ela redimensiona os sentidos alterando a percepção espaço-temporal. Cabe ao ator promover a ação que anima esse objeto por intermédio de procedimentos específicos, constituindo-se numa via dupla. O ator relaciona-se com o mundo sob a perspectiva de um outro ser, e opera na fronteira entre o perigo e o aconchego. Recorrendo a uma imagem, dir-se-ia que é a experiência da travessia numa corda esticada, em que o indivíduo organiza o seu corpo-outro para interagir nesse entremeio. Assim, a máscara instaura um corpo não cotidiano que dialoga com o objeto e este,

“Quando sabiamente 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 vasto campo de experimentação para o ator. Além da relevância no âmbito da formação teatral, a máscara insere-se numa gama ampla de expressões artístico-culturais. Desde há muito está presente nos ritos e celebrações do homem, quer como elemento mágico-religioso quer como artefato cênico.

A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se território da alteridade. Ela (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro. Diferentemente de outras manifestações mascaradas em que se tem o ocultamento daquele que a veste, (in)vestir-se de uma máscara em cena é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer. Para alguns, como, por exemplo, Dario Fo, o rosto do ator por trás do objeto permanece “impassível e inexpressivo” (2004:48), para outros se verifica 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)

As formas teatrais contemporâneas tendem a diluir a distinção entre os gêneros e a máscara não mais cola ao rosto do ator, mas pode se tornar a embalagem ou o invólucro que cobre todo o seu corpo e, até mesmo, ampliar para o espaço cidadão como as máscaras urbanas de Donato Sartori. Denominadas pelo seu autor como “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.

O jogo com a máscara requer, antes de tudo, a investigação corporal. Ao subtrair o sistema de expressão do rosto desvela-se o corpo, que se torna a ferramenta da tessitura gestual no espaço. O homem dançava para os deuses, e essa dança configurava um entretecido por intermédio de ações, gestos, movimentos, ritmos e silêncios. Esse dançarino (ou ator-mascarado) é o pai do dramaturgo, como já observara Gordon CRAIG (1963). Ele ainda acrescenta que o “novo dramaturgo criará com novos materiais e o ator torna-se esse novo dramaturgo”. Assim, esse artigo contempla a máscara na perspectiva da formação do ator e da elaboração da sua dramaturgia.

## **A máscara como instrumento de aprendizagem**

Enquanto experiência pedagógica, a máscara tem sido utilizada há bastante tempo, porém, é nas primeiras décadas do século XX que se desenvolve como suporte didático para a formação do ator. 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. Nesse período, inclusive, as máscaras africanas são trazidas para a Europa por intermédio de artistas, soldados, missionários, e

mercadores, integrando-se a uma ambiência receptiva ao trabalho com elas.

Não apenas o treinamento com a máscara, mas o treinamento (ou *training*<sup>7</sup>) em si, é algo recente. 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)

Antes dos anos 80<sup>8</sup>, já existiam experiências com a máscara no Brasil, porém, é a partir dessa década que ela ganha impulso no país, período em que há o retorno de diversos pesquisadores e artistas que foram estudar na Europa e nos Estados Unidos e, ao regressarem, contribuíram para disseminação de um trabalho mais sistemático, estendendo-se a espetáculos, oficinas<sup>9</sup>, palestras, disciplinas em escolas técnicas e universitárias.

A tradição europeia, principalmente a francesa e a italiana, é a principal referência e, mesmo por intermédio da vertente americana, a que aqui chegou é a tributária das escolas europeias. Soma-se a esse fato a visita de diversos pesquisadores e artistas cuja presença contribuiu para a

---

<sup>7</sup> 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 80, tem-se preferido a utilização do termo *training* a “treinamento”.

<sup>8</sup> Por exemplo, a atriz, butoísta e ex-professora da EAD/USP, Dorothy Leiner, em meados da década de 60, faz um curso de mask work, em Londres, e passa trabalhar com esse procedimento quando de seu retorno ao Brasil.

<sup>9</sup> Os cursos são promovidos por instituições, associações, ou por intermédio do próprio profissional. A título de ilustração, podemos citar os promovidos pelo Sesc-Pompéia ou a Atravez (Associação Artístico Cultural de São Paulo), que, 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.

discussão, a divulgação e a multiplicação desse trabalho<sup>10</sup>. 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.

Embora haja uma diversidade de caminhos quando se aborda a pedagogia da máscara, eles se interseccionam em pontos comuns, ou seja, nos princípios fundamentais que configuram esse saber. A ampla possibilidade de sua utilização reflete-se na prática dos professores, quando percebemos que eles não se fecham em apenas uma escolha. Há aquele que a utiliza enquanto procedimento pedagógico destinado ao jogo do ator, cujo aporte centra-se somente na máscara neutra. Outra possibilidade é a de encaminhar ao jogo da máscara expressiva e, neste sentido, a neutra funciona como passagem para aquela.

Por outro lado, a máscara expressiva pode servir como metodologia visando o teatro não mascarado, sem estar atrelada à utilização da máscara neutra, embora possa ater-se aos seus princípios.

Se esta última propõe uma amplitude, não necessariamente vinculada ao personagem, no trabalho com a máscara expressiva isso parece se fazer necessário.

No território da animação, a máscara colabora duplamente: possibilita o exercício, visando um corpo cênico, e potencializa o ator quanto aos princípios para a atuação com um objeto.

---

<sup>10</sup> Entre as muitas personalidades, pode-se destacar: Ariane Mnouchkine, Roberto Tessari, (Universidade de Pisa) Philippe Gaulier, Donato Sartori, Enrico Buenaventura (Piccolo Teatro) etc. Mais recentemente, Nani Colombaioni, Erarhd Stiefel, François Lecoq, Sue Morrison. Há que ressaltar ainda os mestres do teatro No, do Topeng, do Kathakali.

## **A máscara neutra: um mergulho em si mesmo**

A máscara neutra propicia a consciência corporal de forma plena, pois desperta no aluno a necessidade de ele aprofundar determinados aspectos do seu ser, e coloca-o ante os limites e como trabalhá-los, visando uma possível superação. 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-mente 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 o faz 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 ele apõe sobre o seu rosto um outro, imediatamente, deixa de ser ele, enquanto 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, Lecoq nos diz que nela se entra da mesma forma que acontece a um personagem, porém, naquela não há personagem, mas um ser genérico e neutro. Acrescenta ainda que, quando se joga bem com ela, o rosto do ator estará relaxado. (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, que são 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 e a decupagem, entre outros. Fundamentalmente, a máscara neutra é o lugar do silêncio, da escuta e da relação espontânea com o mundo. Assim, quando um ator explora um objeto - uma mesa, por exemplo - não estão em jogo as reminiscências de uma determinada mesa que ele conheça, mas, sim, a relação com aquele objeto naquele instante específico.

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 que é centrado em demasia no próprio rosto. Tornar o invisível visível com o auxílio da máscara faz com que o aluno tenha que concretizar, efetivamente, a ação. Porém, dar à forma da máscara neutra uma importância ou uma geometria excessiva, pode incorrer em artificialismos. Contanto que não informe demais e não se converta numa máscara expressiva, ela pode ser uma folha de papel no rosto do ator, uma meia de *nylon*, máscaras inspiradas no modelo Sartori/Lecoq ou outra qualquer<sup>11</sup>. Quanto à forma do objeto, Lecoq nos fala de um modelo masculino e outro feminino, que são distinguidos por suas dimensões. Todavia, há aqueles que acham desnecessária essa

---

<sup>11</sup> No trabalho 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.

distinção, e a máscara caracteriza-se por um padrão neutro geral. A neutralidade apresenta variados estados de compreensão, fundamentada em princípios comuns, e o que é neutro para um pode não sê-lo para outro. Neste sentido, a neutralidade se torna pessoal (quanto à utilização dos princípios), dado que “não há um padrão único” (ELDREDGE 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<sup>12</sup>.

A neutralidade refere-se também a uma atitude interna e não a um indivíduo, e relaciona-se às ações ou atitudes que Bari Rolfé 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.

---

<sup>12</sup> 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. Num sentido ascendente, teríamos a subdescontração; expressão de sobrevida, como antes da morte, e fala-se com dificuldade; a descontração são “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 se relacionam numa relação rítmica viva. (LECOQ, 1987) O ator pode percorrer essa gama ascendente e descendente, porém, o estado básico de suspensão está sempre presente, seja um jogo que tende ao teatro mais realista ou o de contenção absoluta, como no teatro Nô.

O exercício da máscara neutra requer a apreensão da humildade, porém, não se trata de subserviência ou da 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, e 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 seu 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 não coaduna com os princípios estabelecidos pela máscara.

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 em Lecoq haja a distinção entre o masculino e o feminino, há a possibilidade de trabalhá-la segundo a polaridade *animus-anima*. Enquanto o primeiro termo refere-se ao vigor e à força, o segundo expressa o suave. Não se trata de distinção sexual, mas de formas complementares de energia e, neste sentido, “nada tem a ver com distinção entre masculino e feminino e nem com arquétipos e projeções junguianos.” (BARBA, 1995:79). Assim, a máscara é o 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). Neste sentido, é experiência do individual dialetizado no coletivo.

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

Ao discorrer sobre as principais características que distinguem um exercício atoral, e a explicitação desse fazer enquanto 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.” (1995) Essa é também uma questão fundamental na formulação de um trabalho com a máscara neutra.

## Jogar.com

Jogar com a máscara é (com)partilhar a ação presente em múltiplas camadas, estabelecendo inter-relações com o próprio corpo e deste com 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 num espaço-

tempo mutante. Tanto em Copeau quanto Lecoq, o jogo principia com o silêncio que antecede ao uso palavra. 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 se preocuparem com o público, 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*<sup>13</sup> “que aparece mais tarde, quando consciente da dimensão teatral, o ator dá, para o público, um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação.” (LECOQ, 1997:41) Ao associar o jogo da máscara ao universo da brincadeira infantil, Copeau e Lecoq elaboram práticas que procuram resgatar o estado lúdico, parte fundamental no trabalho do ator. Porém, há a necessidade de conhecer os condicionantes que se originam dos diversos aspectos que o envolvem nas múltiplas relações. Seleccionemos, inicialmente, um referente ao objeto: Amleto Sartori, ao optar por confeccionar a máscara neutra em couro, a fez com um material maleável demais, e quando colocada no rosto de Lecoq, aquela grudava demasiadamente na pele, impedindo-o de jogar. Assim, ele percebeu que era necessário haver uma distância entre rosto do ator e a máscara. Esta não atua em oposição ao rosto, mas sim com ele, não se trata de um e de outro, porém de ambos que se somam e interagem simultaneamente, mas não se fundem. Numa outra perspectiva, a existência de um vazio, embora não destituído de energia, configura um

---

<sup>13</sup> 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.

espaço-tempo não visível, porém sensível, e pode ser observado na regra dos três segundos, no jogo do andar/falar<sup>14</sup> empregado pelo *Théâtre du Soleil*, ou na dialética estabelecida entre ação e reação, na qual se observa que, “quanto maior seja o espaço de tempo entre a ação e a reação mais forte será a intensidade dramática, maior será o jogo teatral se o ator sustentar esse nível.” (LOPES, 1990:59) Na triangulação, que contribui para a quebra da continuidade lógica sugerida pelo realismo e a inclusão da platéia no jogo teatral, há micro-momentos de vazios, nos quais o espectador preenche com a imaginação. Neste sentido, a professora Isa TRIGO nos diz que o “jogo cênico é composto pelo tecido vivo que se compõe dos olhares, movimentos e pausas dentro de um estado específico” (1999:111) Assim, a pausa dentro de um estado específico vincula-se também ao vazio que não ocasiona a interrupção. Deve-se ressaltar que não se tratam de técnicas somente, antes constituem princípios que determinam o jogo. 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).

## Improvisação

A atividade improvisacional encerra, segundo Sandra CHACRA, diferentes implicações e significados, de conformidade com os diversos contextos e práticas com os quais se encontra ligada e caracteriza-se pelo “momento” e pela “espontaneidade” (1983:111) Valendo-nos de Grotowski,

---

<sup>14</sup> O exercício coloca como restrição a não simultaneidade das duas ações.

observamos que a espontaneidade é impossível sem a estrutura e que é necessário rigor para alcançá-la. Quanto à máscara, Sears ELDREDGE, nos diz que a improvisação requer que “vejamos” com nossa imaginação transformativa (1996:60). Vista por este ângulo, a máscara requer o improvisado 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 imprevisível (que pode ser pré-visto) e, no calor do evento, assume uma natureza inaugural. Improvisar é da natureza da máscara, dado que o objeto deve, a cada dia, ser animado, receber o sopro divino – respiração – pelo ator para colocá-la e se colocar em movimento. Embora vá construindo um repertório, o ator não lhe tem apego e, a cada vez que há o encontro entre ator e máscara, a (re)conhece, a (re)vê, a (re)cria. A máscara é o objeto que (re)vive a cada experiência, remontando ao pressuposto heraclítico do devir, no qual sensível e inteligível não se separam. Nesse sentido, ao se propor ser, cada ato é sempre o primeiro das muitas vezes possíveis, abrindo-se também para a manifestação do acaso. A improvisação é um constante fluir do corpo-mente sempre renovando o contexto de nossa experiência. Considerando-se estes postulados, a mesma pode se dar de uma forma livre, com uma estrutura mínima, com a qual a espontaneidade do ator possa agir ou advir de um universo mais codificado, como, por exemplo, o da *commedia dell'arte*.

A improvisação estabelece um jogo no qual professor e aluno renunciam o apreendido e se põem disponíveis para o inesperado. Dessa forma, o professor também improvisa, dado que não tem uma resposta preconcebida ao que aluno faça.

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 qual deve descobrir sua maneira de aprender. Assim como a máscara, a improvisação não se constitui num conjunto de técnicas, mas configura-se em princípios dos quais se valem os professores para comporem suas metodologias. Improvisar é um processo de afinação do corpo-mente do ator, e deve ser prática contínua, tornando-se elemento constante do seu treinamento (ou *training*).

Se a improvisação, “sob o ângulo do público, só pode ser entendida através de uma reação imediata da platéia” (CHACRA, 1983:111), cuja vibração contamina o artista em cena, quando esta se dá num ambiente de formação do ator, a “platéia” composta em 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 se constituir um repertório sempre restaurado, a improvisação serve tanto à formação do ator quanto à formulação de linguagens estéticas. A improvisação, por mais codificada, traz em si a surpresa, o inesperado, o admirável espanto que nos faz pensar pela sua originalidade.

## O observador

No trabalho com a máscara, o espectador é um elemento fundamental, tanto no processo de aprendizagem quanto no espetáculo, em que a platéia é um dos suportes do jogo cênico. O observador é o espelho pelo qual o ator se vê. Para Lecoq, o observador não deve emitir opinião, porém, constatar.

“A constatação é o olhar que se dirige sobre a coisa viva, intentando ser o mais objetivo possível.” (1997:31) Referenciando Arheim, TRIGO nos diz que ver é compreender, “a percepção no nível sensório 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.

Durante um processo educativo, aprende-se também por observação, tanto o aluno que se vê fazendo algo quanto aquele que observa algo sendo feito. Como já referido, a máscara é um instrumento de duas vias e, neste sentido, é fundamental a presença de um observador. O ir-e-vir, que caracteriza as vias interna e externa para o ator, se efetiva pelo jogo cênico, mediante ator e espectador. Numa outra instância, o professor é de igual modo um observante, pois, nessa fase, o trabalho de orientação do ator é fundamental para o seu desempenho com a máscara.

## **As múltiplas energias**

A máscara exige uma presença cênica correspondente à energia elaborada pelo ator para sustentá-la. Quando se fala em energia 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 do qual ele 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 inclusive acontece com um integrante da etnia Dogon: a madeira é eleita ao mesmo tempo em que se oferece para a escolha.

Em nosso contexto, estabelecemos outras formas de relações com o material, criamos pequenos rituais e crenças no exercício do fazer, mesmo que momentâneos. A energia da máscara, não necessariamente, tem um caráter místico, porém, no processo de confecção, aquele que a constrói, imprime um pouco de si na geografia do objeto. Em sua pesquisa, BARBA nos lembra que energia, etimologicamente, significa “estar em ação ou em trabalho”.

Na prática com a máscara, o “estar em ação”, em parte, dá-se pela relação dialética do movimento, a partir da conjunção objeto e corpo. Ainda segundo o autor, “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.

## Estados da máscara e do ator

A máscara traz em si a possibilidade ou a capacidade de afetar àquele a quem ela (in)forma e, no processo de utilização, o ator se abre para receber as informações que ela lhe sugere e vice-versa. Porém, não se trata de uma generosidade passiva, mas (re)ativa, pois a máscara não faz pelo ator aquilo que lhe é devido. Nesse sentido, ela é determinante: o ator (des)cobre-se com a máscara e esta 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 é que o ator motiva (põe em movimento) aquela energia. Manter um estado requer o exercício do corpo, promovendo um domínio técnico que se converta numa segunda natureza para o ator.<sup>15</sup> Fundamentalmente, a máscara suscita um estado que se assenta sob uma determinada energia, aquele pode ser alcançado também sem a máscara, porém, no primeiro caso, implica numa confluência psicofísica mediada pelo objeto.

O estado é um constante fluir que envolve sentimento, emoção, pensamento e articula-se com a ação. Em determinados momentos, faz-se necessário a pausa, a qual não nega o movimento, antes o reafirma. A pausa é um vão que se abre nas linhas de ação e se converte na ponte que leva ator e público a compartilharem o caos, e do qual emergem revigorados.

---

<sup>15</sup> Grotowski nos diz 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.

Numa abordagem mais ampla, o termo estado adquire outras acepções e pode referir-se às diversas experiências vivenciadas pelo aluno numa situação de ensino-aprendizagem. Energia e estado na máscara podem ser compreendidos sob múltiplos aspectos, e estes se manifestam mediante o ator e o objeto postos em relação. Não há um receituário que permita alcançar e manter determinado estado; tampouco há uma medida temporal para que isso aconteça, cada ator elabora o seu próprio percurso, partindo de princípios que são comuns a todos.

## O outro corpo: a dramaturgia do ator

Seja no campo da pré-expressividade, seja no da expressividade, a máscara é determinante no que se refere ao corpo do ator. Dessa forma, temos o trabalho (ou treinamento) 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. É “no instante de suspensão<sup>16</sup> que esse teatro aparece”, (LECOQ, 1987:104) e manter-se em estado de suspensão requer um corpo dilatado. A preparação do ator, principiando por uma base física ou não, perfaz um caminho até atingir o estado de jogo, ou seja, a passagem de um corpo cotidiano para um corpo cênico. Este corpo, no qual o ator tece signos cuja confluência gera o “personagem”, busca um equilíbrio precário caracterizado por

---

<sup>16</sup> 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.

qualidade distinta daquela com a qual se relaciona na vida habitual. 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, com o outro-corpo busca-se um equilíbrio de luxo 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.

Estar em estado 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 esse estado diferenciado, pois, ao velar 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.

O conceito de dramaturgia aplicado ao trabalho do ator tem nas ações físicas, elaboradas num espaço-tempo determinado o seu esteio, ações de caráter psicofísico que sofrem mudanças de qualidade ao longo da sua trajetória. Essa

busca realizada com uma máscara suscita elementos com os quais o ator possa trabalhar tanto o elemento visível (a partitura) quanto o invisível (a sub-partitura). Esse último, como observa Barba, é que dá vida àquilo que o espectador vê. 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.

## **Trabalho vocal e tipologias de máscaras falantes**

Ao colocar a máscara sobre o rosto, o ator terá os seus sentidos alterados, e terá 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 proporcionam qualidades vocais distintas. Mesmo dentro de um determinado estilo de máscara há variações. A meia-máscara pode apresentar característica diversa de acordo com o personagem e com 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). Há que se considerar ainda o material com o qual ela é feita, uma máscara de papel maché tem uma ressonância distinta de uma realizada em couro<sup>17</sup>. Valendo-nos ainda das apreciações de Dario Fo, pode-

---

<sup>17</sup> 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.

se dizer que “cada máscara é um instrumento musical que possui sua particular caixa de ressonância (...) e adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão técnica, mas também de instinto.”(FO, 2004:45/115).

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 um objetivo, falo a alguém de certa distancia.” (1997:150) Nesse sentido, a voz toca, acaricia, envolve ou esmurra o interlocutor. Na sua escola, a experiência com a voz está ligada à ação física e também ao corpo da palavra, que deve ter a qualidade da aderência. Nos exercícios com o coro o trabalho vocal busca a voz comum do conjunto.

Enquanto a máscara neutra, que cobre todo o rosto, é caracterizada pelo silêncio, na meia-máscara neutra experimenta-se a sonoridade, e esta aflora no movimento. As máscaras expressivas podem ser silenciosas, como no trabalho de Ana Maria Amaral, ou articuladas, para permitirem a emissão vocal. Existem ainda os acentos, como doutor da *commedia dell'arte* ou máscaras que cobrem pequenas porções do rosto, denominadas “máscara de zigoma” por Jair Correia, do grupo Fora do Sério (SP). Nestas, experimenta-se maior liberdade facial e vocal. Há, porém, máscaras expressivas em que não se tem articulação, na qual o ator fala por intermédio de um orifício na boca, como a utilizada por Libby Appel, ou as que não apresentam orifício pronunciado, mas a distância entre o rosto do ator e o objeto possibilita que isso aconteça, como as do teatro Nô. Porém, são as meias-máscaras, aquelas em que a voz é largamente empregada.

No próprio processo de trabalho com a máscara existe a possibilidade de se aprimorar o trabalho vocal.

Utilizado com a meia-máscara, o *grammelot* possibilita não somente a quebra da lógica da palavra e de determinados automatismos, mas também o trabalho com a embocadura e a colocação da voz.

“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, encontra-se implicado a criação de sonoridades (sons onomatopaicos), bem como, “gestualidade limpa, e evidente, timbres, ritmos, coordenação e, principalmente, uma grande síntese.” (FO, 2004:100), ou seja, o *grammelot* torna-se uma voz-máscara por excelência. Improvisar, utilizando o *grammelot*, constitui um exercício dramático acompanhado de dimensão vocal, em que a mistura de sons sugere um sentido para o discurso. Porém, podemos pensar que, “antes do sentido, o que nossa memória retém é, muitas vezes, como as coisas são ditas.” (RYNGAERT, 1995:46)

Por fim, deve-se observar que “a voz não é somente o som, mas a vibração externa e interna do corpo”<sup>18</sup>.

Dessa maneira, ao se emitir a sonoridade de um “a”, por exemplo, todo o corpo se organiza num espaço de tempo imediatamente antecedente, configurando-se nas vibrações desse “a”, mesmo que esse ato não seja visível. Neste sentido, o ator busca no seu corpo a sonoridade que também é máscara.

---

<sup>18</sup> Anotação realizada pelo autor da pesquisa durante o curso de Do Ho, ministrado por Toshi Tanaka.

Os caminhos da ação para o trabalho com a máscara são diversos, mas se apóiam sobre princípios comuns. As escolhas se dão em conformidade com cada percurso, em que as referências são (re)trabalhadas em cada contexto. A máscara não se presta somente à construção do personagem, mas apresenta-se como instrumento para a compreensão do fenômeno teatral, distanciando-se uma perspectiva exclusivamente técnica.

O trabalho com a máscara em escolas de teatro se insere numa perspectiva estética e pedagógica do século XX, que a resgatou. A partir da década 80, o Brasil experimenta um crescimento considerável no trabalho pedagógico vinculado a esse pensamento, não somente em escolas de teatro, mas também em grupos teatrais.

O projeto pedagógico com a máscara colabora fundamentalmente na formação dos atores e permite aguçar a percepção e a análise desse fazer, pois ainda que eles não a utilizem como escolha artística percebem claramente princípios que são essenciais para a compreensão do seu ofício. Com a máscara, evidenciam-se questões que são muito objetivas, como, por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como ele utiliza o corpo ou se relaciona com objetos. Tudo isso se evidencia e salta aos olhos do receptor.

Simultaneamente, artifício e humanidade, rigor e espontaneidade, a máscara traz em si algo rigorosamente construído, ao mesmo tempo em que revela algo demasiado humano.

## Referências

- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. In: *Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória. In: *O significado dos exercícios na dramaturgia do ator*. Palestra realizada na 9ª. Sessão do ISTA. Tradução de Patrícia Alves. Umeå (Suécia) maio 1995.
- BROOK, Peter. A máscara saindo de nossas conchas. In: *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 287-306.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Tradução, Prefácio e Notas de Redondo Jr. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.
- ELDDREGE, Sears & HUSTON, Hollish. Actor Training in the Neutral Mask. *Drama Review*, New York, 22(4):19-28, dez. 1978.
- ELDDREGE, Sears. *A Mask Improvisation for Actor's Training and Performance - The Compelling Image*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- FELÍCIO, Vera. *Máscara: Processo de Metamorfose, Enigma do Não Originário*. FFLCH/USP, 1994. (Tese Livre Docência).
- FÉRAL, Josette. *Você disse "training"?*. Tradução e Notas de José Ronaldo Faleiro. *O Teatro Transcende*, n. 12. Blumenau: FURB, 2003, p. 49-58.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 2004.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Gabriel Carosso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- LOPES, Elizabeth Pereira. *A Máscara e a Formação do Ator*. Instituto de Artes da UNICAMP, 1991. (Tese de Doutorado)
- RODIN, Auguste. *A Arte. Auguste Rodin em conversas com Paul Gsell*. Tradução de Ana Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TRIGO, Isa. *O Poder da Máscara: Uma Experiência de Treinamento do Ator*. Escola de Teatro da UFBA, 1999. (Mestrado em Artes).
- PICON-VALLIN. Béatrice. *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'études Théâtrales de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, 1989. P. 35-56.