

Teatro de Máscaras

Conselho Editorial

Professora Dra. Adriana Schneider Alcure – UFRJ

Professora Dra. Ana Maria Amaral – USP

Professora Dra. Izabela Brochado – UNB

Professora Dra. Maria Brígida Miranda – UDESC

Professor Dr. Wagner Cintra - UNESP

Teatro de Máscaras

Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade (Org.)





Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Reitor

Prof. Sebastião Iberes Lopes Melo

Diretor Geral do Centro de Artes

Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Jr.

Chefe do Departamento de Artes Cênicas

Prof. Dr. Edécio Mostaço

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado)

Vera Regina Martins Collaço

Estudantes bolsistas

Luana Mara Pereira
Veruska Costa Haber

Edição e capa

Design Editora

Diagramação

Beatriz Sasse

Revisão

Marcos Leptretinf

Foto da capa

Máscaras e acordeões da coleção de Claudia Contin – foto de Graziano Cicuto.

Teatro de Máscaras /Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade, org.
Florianópolis: UDESC, 2010.

ISBN 978-85-60332-96-0

1. Teatro de Máscaras 2. Formação do Ator.
3. Máscaras Brasileiras. 4. História do Teatro.

CDD 792

M7125

SUMÁRIO

Apresentação

Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade..... 7

Máscara: corpo. Artifício

Felisberto Sabino da Costa 11

A magia das máscaras: ator e seu duplo

Elizabete Lopes 27

Madeira, couro, cores e carne: histórias entre *Commedia dell'Arte* e máscaras do mundo

Claudia Contin 57

A máscara do *clown* e a subjetividade do ator

Marianne Consentino 119

A máscara e seus desdobramentos tecnológicos

Paulo Balardin 139

Respirando para dentro da máscara: o corpo toma forma no teatro-dança balinês *topeng* - uma experiência de aprendizado

Carmencita Palermo 153

As máscaras nas manifestações teatrais populares brasileiras

Tácito Borralho 167

Ator - escultor de personagens

Heloisa Cardoso 189

A máscara (segundo caderno)

Léon Chancerel 209



Máscaras Larvárias
Foto de Felisberto Costa

APRESENTAÇÃO

No final do século XIX e durante o século XX a máscara estimulou o trabalho de diretores e pedagogos do teatro engajados na renovação da arte teatral. As contribuições da máscara para tais mudanças podem ser percebidas em duas direções nas práticas de diversos artistas: na busca por uma nova teatralidade, abrindo perspectivas para a criação de espetáculos fundados principalmente na exploração do gesto, do movimento e da imagem, e em experimentações sobre um novo modo de interpretar, constituindo desse modo um elemento importante na formação do ator.

As concepções e o modo como as máscaras foram utilizadas no referido período certamente diferem de acordo com a prática de cada artista, dramaturgo, diretor e o contexto em que viviam. Para Vsevólod Meyerhold (1874–1940) e Evguêni Vakhtângov (1883–1920), na Rússia, a máscara foi um poderoso recurso cênico para teatralizar o teatro e criar encenações que se opunham ao teatro naturalista. Para Lugné-Poe (1869–1940) e Alfred Jarry (1873–1907), com a encenação de *Ubu Rei*, no Théâtre de l’Oeuvre em Paris, ela contribuía para a instalação do grotesco na cena. Antonin Artaud (1896–1948), impactado com as máscaras balinesas, vê nelas o caminho para a recuperação da teatralidade perdida no teatro textocentrista que de certa forma predominava então na Europa. Edward Gordon Craig (1872–1966) propõe a substituição do ator pela *Übermarionette*, compreendida como o intérprete inteiramente coberto por uma máscara, impedindo-o de mesclar suas emoções e personalidade na representação da personagem. Jacques Copeau

(1878-1949) cria a máscara noble e funda uma pedagogia para a formação do ator, cujos desdobramentos reverberam ainda hoje, como máscaras neutras, na formação de jovens artistas: basta lembrar as gerações que passaram pela Escola de Jacques Lecoq (1921-1999), em Paris. Bertolt Brecht (1898-1956) a utiliza em seu teatro épico com a perspectiva de evidenciar contradições no comportamento no Gestus de personagens.

Em todas essas iniciativas — é importante insistir — as máscaras contribuíram para a renovação da arte teatral e na organização de procedimentos e propostas para a formação do ator.

No Brasil, o trabalho com máscaras ganha visibilidade a partir dos anos de 1980 com ações simultâneas de grupos de teatro e de professores universitários. Os Grupos Moitará, do Rio de Janeiro; Fora do Sério, de São Paulo; e o Stravaganza, do Rio Grande do Sul, para citar apenas três importantes grupos brasileiros, iniciam suas atividades no ano de 1988, usando a máscara seja como elemento constitutivo do espetáculo, seja no treinamento do ator. No mesmo período são criados diversos cursos superiores de teatro e algumas Universidades incluem o ensino do Teatro de Máscaras em seus programas curriculares.

Na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, o ensino do Teatro de Máscaras acontece desde o ano de 1988, com o objetivo de contribuir para o conhecimento das possibilidades expressivas desse fazer artístico como linguagem teatral, de colaborar na formação do ator e no trabalho do ator animador no Teatro de Formas Animadas. Os vínculos entre Teatro de Máscaras e Teatro de Animação são evidentes uma vez que os princípios que regem o uso da máscara pelo ator são equivalentes à animação do títere ou do objeto.

Com a organização do presente livro, o Grupo de Pesquisa Poéticas Teatrais pretende colaborar com as discussões sobre o Teatro de Máscaras e estimular a realização de pesquisas, principalmente junto ao Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Teatro, ao qual o Grupo está vinculado. A colaboração dos artistas professores e pesquisadores de diversas universidades brasileiras e estrangeiras foi fundamental para esta publicação.

Felisberto Costa, Professor na Universidade de São Paulo – USP, colabora com um estudo chamando a atenção para a “redescoberta” das máscaras no teatro brasileiro, ao situar como grupos se apropriam dela de diferentes maneiras e as práticas desenvolvidas em Universidades do nosso país. Ao mesmo tempo, convida o leitor a pensar nas máscaras como experiências humanas singulares que transitam indistintamente pelos domínios físico, mental e espiritual.

A professora Elizabete Lopes, uma das pioneiras no uso da máscara na formação do ator no Brasil, analisa as contribuições de Jacques Copeau e como seus ensinamentos foram incorporados e modificados por seus seguidores espalhados por diversos países. Simultaneamente, apresenta suas próprias concepções e o modo de atuação como pedagoga do teatro.

Claudia Contin, diretora da Escola Experimental do Ator, em Pordenone, Itália, contribui com um alentado estudo no qual explora a categoria “material” com que se concebem e se constroem os diversos tipos de máscaras. A autora mostra que os materiais são desencadeadores de complexas reflexões que denotam visões de mundo, culturas, diferentes idéias sobre a máscara, instigando o leitor a utilizar a expressão Teatro de Máscaras, no plural. Grande parte do texto é dedicada às máscaras da *Commedia dell’Arte*, e conclui que o que as “eterniza” é o seu uso pelo ator.

A diretora da Cia. Traço de Teatro, Mariane Consentino, analisa a máscara do *clown* e os procedimentos pedagógicos para a aprendizagem da arte do Palhaço. A autora afirma que seu texto é um relato apaixonado sobre suas próprias experiências vividas como atriz e encenadora.

O Diretor Teatral e Professor, Paulo Balardim, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, destaca a prática contemporânea do Teatro de Máscaras associada a recursos tecnológicos. Hoje é comum o uso de máscaras eletrônicas comandadas por controle remoto, o que se tornou objeto de pesquisa e experimentação entre grupos de teatro.

Carmencita Palermo, Professora da Escola de Estudos sobre Linguagens Asiáticas da Universidade da Tasmânia, Austrália, con-

tribui com um estudo sobre o *Wayang Topeng*, tradicional teatro-dança com máscaras da Ilha de Java, Indonésia. O estudo resulta de suas pesquisas e da sua convivência direta junto a mestres balineses com os quais aprendeu a dançar.

Tácito Borralho, Professor da Universidade do Maranhão – UFMA, apresenta um amplo registro da diversidade de máscaras brasileiras presentes em nossos folguedos, em nossas manifestações populares também conhecidas como danças dramáticas.

A Professora Heloisa Cardoso nos oferece um estudo detalhado sobre materiais e procedimentos para a confecção de diversos tipos de máscaras, sintetizando parte da atividade à qual se dedica há anos na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

O último texto que integra o presente livro é um precioso estudo de Léon Chancerel (1886-1965), escrito em 1941, do qual o Professor José Ronaldo Faleiro, tradutor do estudo, guarda em sua biblioteca um exemplar da edição original. O texto, por certo, amplamente utilizado por alunos e professores do Centro Dramático fundado por Chancerel, em Paris, nos fornece elementos importantes para compreender a importância da máscara na formação do ator para o novo teatro preconizado pelo diretor e pedagogo francês.

O conjunto de textos aqui reunidos, além de contribuir para pesquisas na área do Teatro de Máscaras, reafirma o compromisso do Grupo de Pesquisa Poéticas Teatrais do Centro de Artes da UDESC com o estímulo à realização de novos estudos e práticas artísticas junto aos mestrands, doutorandos, bolsistas de iniciação científica e grupos de teatro e dança.

Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade – Organizadores.

Máscara: corpo. Artifício¹

Felisberto Sabino da Costa²

I

A máscara era difundida entre os povos autóctones no Brasil, antes da presença dos colonizadores portugueses. Destinada a diferentes funções, a maquiagem-máscara se convertia numa segunda natureza do indígena, elaborada com pigmentos vegetais; já os objetos-máscaras eram confeccionados em materiais diversos como, por exemplo, peles de animais ou entrecascas de árvores (líber). Artifício em cerimônias festivas e rituais, a máscara serve como elemento de intermediação entre dois “mundos”, revelando sua função mágica. Em algumas tribos, ela integra rituais de passagem como a festa da moça nova (menina que se torna mulher), dos índios Tucuna, e a festa de Aruanã, da etnia Carajás. Nesta última, o menino, ao entrar na adolescência, passa a viver na casa dos mistérios (das máscaras), onde entra em contato com os “segredos” do universo masculino.

Decorridos alguns anos da chegada lusitana, tumbeiros deságuam contingentes de povos africanos, trazendo o legado (corpos) das máscaras. Entre outras manifestações, essa herança é perceptível no candomblé, em que a configuração dos orixás

¹ Este artigo compõe-se, em grande parte, de alguns aspectos sobre a máscara extraídos do meu trabalho de livre docência (A outra face: a máscara e a (transformação) do ator) e da ampliação e revisão de um estudo publicado na revista da Secretaria de Cultura de Jandira (SP).

² Professor Doutor, Livre Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo/USP. Tem como principais campos de atuação a dramaturgia, atuação com objetos e animação.

inscreve-se no universo da máscara corporal. Enquanto Iemanjá – divindade do mar, das águas e mãe de todos os orixás – veste um figurino-máscara nas cores branco, rosa e azul; Oxalá, a figura do pai, traça-se de branco. A composição cênica engloba também o corpo – por intermédio de danças e partituras gestuais próprias – bem como a voz, emitida num registro sonoro não cotidiano: as saudações são *Odô ia!* e *Epá babá!* Há que se considerar ainda o transe como elemento de sua constituição. (Re)vestidos pelo sincretismo, os dois orixás “incorporam” também as figuras de Nossa Senhora da Conceição e do Senhor do Bonfim, cultuados em cerimônias nas quais o religioso e o profano se irmanam. Já Logunedé, constitui um corpo-orixá ambivalente, alternando a polarização do masculino-feminino relativa às naturezas do pai (Erinlê/mata) e da mãe (Oxum/rio).

A miscigenação é um dado que abarca as máscaras, os corpos e a espetacularidade das manifestações que aqui chegaram e se acimataram. O folguedo de maior penetração no território nacional é o Bumba-meu-boi, cujo cerne – morte-vida do animal – espalha-se na multiplicidade de fatores que configuram a brincadeira. Composto de elementos culturais europeus, africanos e indígenas, o grau de incidência dessas culturas salta aos olhos e ouvidos por intermédio da música, dos instrumentos, da indumentária, da dança, da caracterização dos personagens e do arcabouço cênico. De acordo com Mario de Andrade, embora essa manifestação popular “não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afronegras, se tornou a mais complexa, estranha e original, de todas as nossas danças dramáticas” (1959: 27). Essa hibridação reflete-se também na composição das máscaras que se apresentam sob diversas modalidades.

Outras culturas agregam mais elementos aos acima referidos, resultando num mosaico de teatralidades constituídas em “tribos”, assentadas nas cidades e nos rincões brasileiros. Nessas manifestações, o que se põe em jogo é a pessoa e não o indivíduo, uma vez que este está fechado em si mesmo, enquanto a pessoa (persona) é uma máscara que simboliza a pluralidade de cada um. (MAFESOLI, 2000). Pluralidade que pode ser lida em diversas chaves.

II

No que tange ao universo teatral, antes dos anos 80 do século passado, já havia trabalho com máscara no Brasil, porém, é a partir dessa década que ele ganha impulso, período em que há o retorno de pesquisadores e artistas que foram estudar na Europa e nos Estados Unidos e, ao regressarem, contribuíram para a disseminação de uma prática mais sistemática, estendendo-se a espetáculos, oficinas, palestras, disciplinas em escolas técnicas e universitárias. A tradição europeia – principalmente a francesa e a italiana – é a principal referência, e mesmo se por intermédio da vertente americana, esta é tributária das escolas europeias. Soma-se a esse fato a visita de diversos pesquisadores e artistas, cuja presença contribuiu para a discussão, a divulgação e a multiplicação do trabalho com a máscara.

Nas duas últimas décadas do século XX, a máscara (ou o seu conceito), cada vez mais, perpassa não somente o campo específico do teatro, mas diversas manifestações artísticas, interagindo, por exemplo, com a *performance* e as artes plásticas. As novas tecnologias trazem à cena outras possibilidades de utilização que coexistem com as propostas tradicionais. É a partir dos anos 80 que o trabalho com a máscara, sob a perspectiva da formação do ator, ganha impulso nas escolas de teatro brasileiras. Paralelo a isso, essa linguagem é incorporada por grupos como Barracão (SP), Companhia do Gesto (RJ), Fora do Sério (SP), Moitará (RJ), Oi Nós Aqui Traveiz (RS) e Stravaganza (RS), compondo uma vertente que faz uso da máscara seja como elemento constitutivo do espetáculo seja no treinamento do ator. Nesse período, as professoras Maria Helena Lopes (DAD/UFRGS) e Elizabeth Lopes (Unicamp), após passarem por experiências na França e nos Estados Unidos, elaboram um trabalho prático sistemático com a máscara em universidades brasileiras. No início da década, a experiência de Francesco Zigrino na Escola de Arte Dramática – EAD resulta num processo multiplicativo, e estimula a formação de profissionais brasileiros que trabalham com a *commedia dell'arte* e o *clown*, seja como linguagem seja como instrumento para a formação e o treinamento do ator. O pedagogo Zigrino amplia sua inserção na cidade de São Paulo e atua como diretor e preparador de atores com as técnicas da *commedia dell'arte* e do *clown*. Fundamen-

talmente, a configuração do palhaço efetua-se mediante o jogo teatral e o improviso, estimulado pelo orientador, que veste a “máscara” do Monsieur Loyal, o “proprietário” do circo. Buscam-se, nessa relação assimétrica, os aspectos particulares do aluno que servem à composição do *clown*. Em Campinas, Luis Otávio Burnier, juntamente com outros atores, funda o LUME, um núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais, vinculado a Unicamp, no qual o *clown* constitui um dos campos de pesquisa do ator. O universo da máscara do *clown* remonta às experiências desenvolvidas por Burnier, na Europa e nos Estados Unidos, especialmente a partir dos anos 90.



Máscaras expressivas utilizadas por Beth Lopes (Unicamp). Foto de Felisberto Costa.

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 numa 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 pioneira na inserção teórico-prática desse trabalho no âmbito da pós-graduação. Em seu percurso artístico-acadêmico, a contribuição de Peter Schumann relaciona-se mais ao aspecto teatral, ao passo que Jacques Lecoq exerce influência na área pedagógica.

Esses profissionais brasileiros, muitos dos quais ainda atuam nas Universidades, foram responsáveis pela formação de diversos outros que hoje atuam com a máscara no Brasil. Há que ressaltar também a presença de artistas que ainda buscam a formação ou a especialização no exterior e que, quando retornam, realizam oficinas no ambiente acadêmico e fora dele. Esses são apenas alguns exemplos

que confirmam a disseminação de um pensamento sobre a máscara em território brasileiro, mesmo que em alguns contextos possa haver um refluxo. Ainda assim é perceptível a importância atribuída à máscara como fator de formação e como criação de linguagem cênica, dado que ela dialoga com outras instâncias da cena contemporânea.

O projeto pedagógico com a máscara colabora, fundamentalmente, na formação dos alunos-atores, e permite aguçar a percepção e a análise sobre o trabalho do ator, pois, ainda que não a utilizem como escolha estética, eles podem perceber claramente princípios que são essenciais para a atuação. Com a máscara, evidenciam-se questões muito objetivas como, por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como o ator utiliza o corpo ou se relaciona com objetos. Mais do que se concentrar numa técnica específica, o trabalho em escolas, cuja concepção pedagógica não é exclusivamente voltada para essa linguagem, deve apoiar-se nos princípios e na possibilidade de ampliação do que ela pode oferecer para a formação do ator. Embora a aprendizagem tenha sido sistematizada nos currículos escolares, outras modalidades co-existem. Encontramos ainda a relação mestre-discípulo, bem como as modalidades não sistêmicas desenvolvidas no seio de grupos teatrais. Nestes, a prática artística alia-se à pedagógica em diversas camadas.

III

Uma parcela significativa do Teatro de Máscaras traz em si, como pressuposto da dramaturgia, a metamorfose que se opera no corpo do ator e no do espectador, dado que a máscara não atua de forma solitária, mas em relação com um “outro”, estabelecendo um jogo corporificado em pelo menos quatro vias, concernentes ao trânsito interno-externo do atuante, bem como ao da recepção. A máscara busca com o espectador uma relação em que as posições temporal e espacial desmantelam o olhar unívoco, envolvendo o eixo cena-recepção. Como observa Ubersfeld (1989), o discurso teatral é duplamente endereçado: ao mesmo tempo inerente à cena e exterior a ela. Nas confluências e interseções desses dois eixos diversas “dramaturgias” podem ser tecidas, configuradas pelo atuante em sua relação com o espaço-tempo cênico. Entende-se por atuante dramaturgicamente todo ele-

mento (i)material posto em moção: ator, objetos cenoplásticos, espectador, entre tantos outros. Sob essa perspectiva, a dramaturgia traz em sua concepção uma composição cênica plural, em que as múltiplas instâncias de emissões possibilitam ao espectador distintos modos de apreciação. Pensada como corpo, a dramaturgia afasta-se de uma noção dualista, centrada em contraposições, tais como, corpo/espírito, corpo/voz ou corpo/texto. Não se trata de elementos antagônicos, mas de distintas percepções de uma mesma coisa, ou seja, de um “corpo” – texto cênico – articulado pela ação que se manifesta na imobilidade-movimento, na fala, no silêncio, na irradiação, na dissociação, no conflito etc. Enfim, o fato de o corpo do atuante ocupar determinado espaço-tempo gera fricções (de variadas amplitudes) em si e no outro.

A riqueza da máscara possibilita que ela sirva a diversas formas espetaculares contemporâneas como, por exemplo, aquelas que privilegiam a coordenada ortogonal (cena-espectador) dos eixos acima referidos, em que o “aqui e agora” teatral envolve o espectador, o qual “não se encontra chamado a uma inteligência imediata e no instante, mas a um registro atualizando as impressões sensoriais no espírito de uma atenção igualmente flutuante” (LEHMANN, 2002: 137). Seguindo ainda a trilha do citado pesquisador, podemos acrescentar que a comunicação não se opera pela compreensão, mas pelos impulsos, pela criatividade pessoal do receptor, portanto, a comunicabilidade ancora-se nas predisposições universais do inconsciente (LEHMANN, 2002). Quando a máscara repousa no arquétipo, a experiência sensorial pode advir da sincronicidade, em que a conexão entre os eventos não se dá por causa e efeito, mas por homologia, na qual os fenômenos ocorrem de forma simultânea.

Ao discorrer sobre o mundo quântico, Gleiser³ observa que os traços de energia e de informação, ao contrário de um *continuum*, são realizados em porções “discretas”. As partículas seguem todas as trajetórias possíveis, podem estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, e atravessam barreiras como se fossem fantasmas. Segundo observa, tudo flutua e nada é exatamente determinado: a energia, a posição e a velocidade. Somente quando um observador interage com o que está à sua

³ GLEISER, Marcelo. Sopa de Cosmos. In: *Folha de São Paulo*. (Caderno Mais!). 09 jan, 2006, página E9.

frente é que algo pode ser “obtido”, dado que a natureza intrínseca da matéria não pode ser definida a priori. Assim, *a realidade emerge de forma clara apenas quando é convocada por algum observador*.

Essas reflexões são igualmente relevantes quando vistas à luz do teatro contemporâneo, bem como observadas através da máscara. Assim, quando se fala em decupagem ou discriminação das ações, trabalhar com a máscara neutra permite estabelecer pontes entre os dois horizontes, ou seja, a “continuidade” aparente de um movimento daquele que veste uma máscara composta por uma série de pequenas ações (*quanta*), remontando às porções “discretas” do mundo quântico. O mesmo ocorre quando se diz do contato imediato que a máscara estabelece com o espectador, habitando dois espaços simultaneamente. Embora a máscara tenha determinadas leis para a sua utilização, elas são relativizadas quando ela é posta em movimento. A máscara neutra é o lugar de todas as trajetórias possíveis e nada é previamente determinado. Somente quando o atuante a veste é que algo pode ser “obtido”. Sem anterioridade ou futuro, a realidade emerge no momento mesmo em que ela é “convocada” pelo atuante. Nesse ato, conforme a concepção dramatúrgica, o receptor não assimila todo o universo em moção, uma vez que, tal como no mundo quântico, não se consegue capturar tudo o que se passa na cena. O espectador relaciona-se com uma parcela daquilo que lhe é dado a ver, nos territórios simultâneos. Assim, ao mesmo tempo em que vê a máscara, o espectador também é capturado pelo seu “olhar”.

A máscara tanto serve a um personagem quanto a um atuante-persona, caso em que a sua “presença” é o móvel que instaura uma situação imediata com o espectador. É um instrumento fascinante ao propor a ação “aqui agora”, na qual os atuantes (ator e espectador) encontram-se e dançam num espaço-tempo, ao mesmo tempo concreto e imaginário, fixo e mutável, físico e transcendente.

IV

A máscara neutra configura-se como horizonte de possibilidades, constituindo-se como corpo aberto e poroso ao que se lhe apresenta. Lecoq define-a como a máscara do silêncio, que propõe a “sensação física da calma” (1997: 47), que pode ser entendida como

calor ardente, no sentido de um corpo “aquecido” pela percepção, e como o equilíbrio que se efetua sem agitação (HOUAISS, 2008⁴). “Este objeto que se coloca sobre o rosto deve servir para sentir o ‘estado de neutralidade’ anterior à ação, um estado de receptividade que nos envolve, sem conflito interior” (1997: 47). Esse estado que antecede a ação resulta numa relação (ou melhor, numa ação) aberta ao mundo, como se cada ato fosse a primeira vez. Nesse sentido, pode-se dizer que a máscara neutra é a máscara da infância – *infantia* – tomada na acepção de *mudez, meninice, primeira idade dos animais, o que é novo, novidade* (HOUAISS, 2008⁵). Pensando-a como o princípio de uma gama, ela é a máscara-criança, ou seja, o corpo na infância (o que não fala).



*Máscara Neutra de Helô Cardoso
a partir da concepção de Sartori.
Foto de Felisberto Costa.*

Quando Nietzsche aborda as três transmutações do espírito em Assim Falou Zaratrusta, mostra, na travessia do mais solitário deserto, o percurso em que o espírito se tornou em camelo, e em leão o camelo, e o leão, por fim, em criança. Se pensarmos na potência dessa criação aplicando-a às metamorfoses relativas à máscara neutra, observamos que “inocência é a criança, e esquecimento, um começar-de-novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim para o jogo do criar” (1991: 186). O *jogo do criar* da máscara neutra é indisso-

ciável do espaço, dado que ela constitui o espaço em que atua. Assim, praticar o espaço com a máscara neutra é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é no lugar, ser outro e passar ao outro” (CERTEAU apud AUGÉ, 2007: 79).

⁴ HOUAISS. Dicionário Eletrônico. <http://houaiss.uol.com.br> (Acesso em 5 de outubro de 2008).

⁵ Ibidem.

Gaulier principia o trabalho pedagógico com a máscara neutra reportando-se às suas origens, tomando como base o trabalho de Jacques Copeau, na aventura engendrada no Vieux Colombier (2007: 183). O corpo constitui o fundamento da atuação e, sob esse aspecto, a *máscara nobre* (proto-máscara neutra) converte-se em um instrumento valioso. O método de Copeau propunha que se partisse do silêncio para a fala, e esta emergia da ação e da percepção interna da sua necessidade, da sua aderência ao corpo. Entre outros, constituem princípios basilares da aprendizagem o trabalho com jogos que nos enviam à infância, naquilo que têm de lúdico e espontâneo, o ator-cidadão portador de uma cultura geral e o ideário do coletivo.

No encontro inicial com a máscara neutra, Gaulier coloca-a no rosto de um estudante e solicita-o a levantar a cabeça, a abaixá-la, a girar para a direita e, depois, para a esquerda. Esse momento visa tornar palpáveis os limites da máscara para os estudantes, buscando situações “para além de um ponto onde não se vêem mais as linhas da máscara e ela se torna uma máscara morta” (2007: 183). O primeiro exercício é um “clássico” da pedagogia da máscara – quando ela acorda, descobre o mundo pela primeira vez:

A MN está dormindo. Ela desperta. Está acordada. O sol levanta-se no horizonte. Enquanto o sol se eleva, a MN acompanha-o até ficar de pé. Ela anda numa superfície plana. Decorrido um tempo, a MN observa no horizonte, que o sol começa a se pôr. Ela acompanha o movimento do sol até que ele se põe. É o sol que decide. A máscara segue-o. É o sol que leva a máscara. (GAULIER, 2007: 183).

Conforme podemos observar, a máscara neutra⁶ é a máscara do espaço por excelência. Em suas dinâmicas, tal como no exercício acima citado, entra em jogo a relação da máscara com o espaço: como ela se movimenta, a sua gradativa amplidão espacial quando observa algo, o espaço que a encobre – os deslocamentos, bem como as linhas verticais, horizontais e oblíquas vivenciadas pelo corpo no espaço. A máscara neutra orienta o ator ao trabalho corporal. Se ele

⁶ Em Lecoq há a máscara neutra masculina e a feminina. O que as distingue, basicamente, é a dimensão. A feminina é menor.

permanecer apenas no nível mental, tudo escapa, por ser o mental muito mais veloz que o físico. Recuperando o sentido do termo fantasia – “o fazer visível” – empregado pelos gregos, pode-se dizer que o fundamento da máscara neutra é o *fazer visível*, revelar tanto a ausência quanto o excesso empreendidos pelo corpo. Conforme nos diz o ator Georges Bonnaud, vestir a máscara neutra é “entrar num espaço de jogo em que a vida representada não é da ordem do quotidiano, do psicológico, do realismo, do normal quantificável, mensurável” (2002: 09). A cinestesia oriunda da situação-em-máscara instaura a sinestesia no jogo do ator consigo próprio, com o outro e com espectador, promovendo zonas de translação de sensações, de emoções etc, em que, como já observado por outros pedagogos, ouvir é ver aquilo que se fala e falar é desenhar imagens visuais. Trafegando entre a ausência e o excesso, a máscara neutra busca o justo, polarização que a mantém “viva” em cena.

A máscara neutra, embora não recorra à fala, funciona como caixa de ressonância do corpo. O silêncio, habitat em que se constitui, “reverbera” nas cavidades da máscara e estimula vibrações “sonoras” por intermédio da respiração corporal. Com a máscara neutra, o diálogo se dá no corpo, e cabe ao orientador propiciar a instauração da “voz” – proVOCar⁷ – ou seja, *chamar, fazer brotar, desafiar, excitar, fazer surgir* (HOUAISS, 2008⁸) todas as possibilidades. O silêncio é a base que faz brotar a fala, e em sua escola, segundo Lecoq, a voz não é trabalhada a partir da estimulação do diafragma para a sua emissão; antes, ela é trabalhada na ação mesma do movimento. Forma-se na vontade de falar aos outros e na grande transposição que o coro e a voz coletiva oferecem. Para tanto, os textos escolhidos trazem em si corporeidades⁹ (*Apud* LALLIAS & CARRASSO, 2006).

No silêncio, o corpo adquire um húmus cênico pelo artifício-máscara, e conforme nos diz Merleau Ponty, o corpo, “ele é no espaço” (1994: 205), e no ofício da máscara neutra esse é um princípio fundamental.

⁷ O antepositivo Voc, em latim, significa vox, vócis, “voz”. (HOUAISS, 2008).

⁸ HOUAISS. *Dicionário Eletrônico*. <http://houaiss.uol.com.br> (Acesso em 5 de outubro de 2008).

⁹ Conforme Lecoq, o corpo está presente em peças de autores como Racine e Michel Azama. Em relação aos gregos (entre os quais a tragédia nasceu), os textos trazem ainda a influência do ritmo do mar (2006).

V

Num sentido amplo, 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. A expressão máscara expressiva, no entanto, associa-se, mais freqüentemente, às máscaras larvárias (ou larvares) e àquelas que configuram um personagem e geralmente cobrem todo o rosto do ator. As primeiras situam-se numa zona intermédia entre a neutra e a máscara de personagem, configurando como o germe de uma persona/personagem ainda não totalmente delineada. 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, guarnecendo-a com uma articulação maxilar ou dotando-a de um orifício bucal, que pode ser coberto com uma gaze preta, tal como acontece na prática da diretora e professora Libby Appel:



Máscara Larvária.

Foto de Felisberto Costa.

Eu utilizo máscaras que são faces inteiras, maiores que as da vida real. Cada uma delas possui uma abertura na boca (coberta com uma gaze negra e assim a figura do ator não pode ser vista por trás dela). Essa abertura é suficientemente grande para permitir o som e uma clara articulação. A característica fundamental dessas máscaras são as qualidades opostas e ambivalentes. Elas não expressam nenhum tipo de pessoa ou emoção. As feições são propositadamente contraditórias (um lado da boca pende para baixo enquanto o outro move para cima, a testa expressa preocupação ao passo que o queixo é

desafiador etc.). Isso permite uma ampla gama de interpretação para o ator e previne o desenvolvimento de personagens “tipos” ou estereótipos (1982: 04).

Há até mesmo a possibilidade de se utilizar a fala sem nenhum artifício articular, como ocorre com alguns personagens do Teatro Nô. Ao entrar em cena, o personagem caminha numa longa passarela, tido como o momento em que se apresenta no silêncio. 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 plástica), o corpo-mmente do ator e o espectador.

Esse corpo ficcional constitui-se mediante diversas abordagens, uma vez que não há um caminho único para se trabalhar com a máscara. Assim, por exemplo, o ator e pedagogo Enrico Bonavera⁶, baseia-se na metodologia desenvolvida pelo Piccolo Teatro de Milão, para trabalhar a *commedia dell'arte*, cuja atuação é caracterizada pelo realismo estilizado. Basicamente, o percurso funda-se no ritmo, na energia e na convenção. O primeiro é fundamental para estabelecer o acordo coletivo entre os distintos “dialetos” que a compõem, e para o trabalho atoral, essencialmente fundamentado no corpo. A convenção propõe o trabalho com partituras dos personagens, que envolvem posturas, modos de caminhar e comportamento social.

Quanto aos níveis energéticos, há procedimentos que são partilhados por outras práticas como, por exemplo, o trabalho com os animais, os elementos da natureza e a exploração de gamas envolvendo paixões e emoções, fatores essenciais para a dramaturgia do corpo. Nesse sentido, o jogo de oposições e tensões compõe um espaço dramatúrgico no qual o espectador é co-participante. Entre outros, o trabalho com os animais põe em relevo as articulações corporais, distintos estados energéticos, estimulando diferentes formas e sensações. O olhar do animal traz aspectos que servem à máscara, basta lembrarmos que compromete o rosto inteiro.

⁶ As informações que se seguem foram obtidas durante o *workshop* Técnicas de *Commedia dell'Arte*, ministrado por Enrico Bonavera, no Teatro Commune (SP), no dia 11 de agosto de 2008.

Qualquer que seja a máscara – e mesmo as estruturas portáteis – ela requer a experiência do jogo. Assim, caso se utilize a máscara abstrata, é necessário conhecer antes o jogo da máscara. Em Lecoq, o percurso inicia-se com a máscara neutra e termina no *clown*. Entre esses dois pólos situam-se as máscaras larvárias, as expressivas e as meias-máscaras. Como observa o autor, “o *clown* é uma máscara donde emerge o ridículo da pessoa. É um equivalente da máscara neutra. A máscara neutra é o coletivo no qual todos se parecem, o *clown* é individual, mas o ridículo pertence a todos” (LECOQ, 1997: 157).

Esse pequeno nariz vermelho, símbolo do palhaço, afigura-se para Enrico Bonavera como uma espécie de esguicho, uma fonte que se dispõe e “irriga” o público. Colocados em certas regiões do rosto como a região do zigoma ou uma prótese-nariz – utilizada por alguns *clowns* – os acentos deixam expostos, tal como o nariz do palhaço, grande parte do rosto. A máscara do Doutor compõe um “híbrido” de meia-máscara e acento. Diferentemente da máscara do zanni, ela não funciona a contento de perfil. O Doutor caracteriza-se por um aspecto corporal “pesado” em que sobressaem a deambulação e a movimentação dos braços. O corpo expressa matéria e aspirações teóricas.

VI

A percepção do corpo, “um nó de significações vivas” (M. PONTY, 1994: 210), mediada pela máscara põe em relevo as suas implicações constitutivas. Sujeito histórico, no corpo acha-se inscrita uma multiplicidade de aspectos contraditórios e, sob esse aspecto, as máscaras da *commedia dell'arte* engendram corpos que revelam aspectos que podem ser lidos para além da trama – mercador, carregador, pedante, apaixonado toscano, capitão espanhol ou italiano formam um enredado no qual se vêem expostas as contradições sociais da metrópole veneziana.

O movimento é a base de tudo para Lecoq, e, no que tange ao corpo, ele observa: “não sou eu que se lembra, é o meu corpo” (*Apud* LALLIAS & CARRASSO, 2006). Este é, igualmente, o fundamento do Laboratório do Estudo do Movimento – LEM – Departamento Cenográfico da Escola. De acordo com o material ilustrativo do curso, a sua pedagogia apóia-se no movimento que permite sentir no corpo o

mundo que nos envolve. O corpo, portador da dinâmica e do drama, permite compreender melhor o jogo das forças que organizam o espaço. No centro desses espaços, os verbos animam as palavras, dando lugar a uma escritura portadora de espaços dramáticos (2008)¹⁰. Entre outros, esses conceitos podem ser experimentados a partir da situação instaurada no exercício o equilíbrio de *plateau*. Neste, distanciando-se de uma perspectiva geométrica, o espaço é vivenciado em seu aspecto dinâmico.

Tal como a máscara neutra em relação ao conceito de neutralidade, o equilíbrio do *plateau* assenta-se na ideia utópica de um equilíbrio que se busca, sem, contudo, atingi-lo de forma absoluta. Quando o ator se instala no centro do *plateau*, há sempre um pequeno “desequilíbrio”, que é resultante de micro-movimentos do corpo. Essa mesma questão resvala para outros aspectos do jogo, que se inicia com um ator ocupando o “centro”, o qual deverá ser “aquecido” pelo corpo daquele que o ocupa. O ator joga consigo mesmo, com o(s) outro(s) e com o espaço e, a partir do momento em que ocorra algum fator que gere um desequilíbrio, um outro ator entra no *plateau* com o intuito de estabelecer um novo equilíbrio. Conforme Belekian¹¹, o corpo joga com o espaço, e essa relação compõe dramaturgias apoiadas na respiração. Assim, um corpo, no interior de uma catedral gótica, não respira do mesmo modo que respiraria dentro de uma catedral românica.

VII

A máscara, experiência imagética por excelência, aporta questões significativas quanto às ações do homem contemporâneo, prestando-se à apreensão de aspectos (est)éticos no espaço-tempo hodierno à luz dos princípios que a configuram. A velocidade da percepção do tempo, notadamente em função das novas tecnologias, força o homem a redefinir conceitos relativos ao espaço e ao tempo, e provocam alterações profundas em sua percepção da realidade. Do ponto de vista das artes, o século XX foi, nos dizeres de Sanchez, o

¹⁰ Material impresso sobre o estágio do LEM (Laboratoire d'Étude du Mouvement), realizado durante o período de 8 a 19 de setembro de 2008, na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, ministrado por Krikor Belekian, Pascal Lecoq e François Lecoq.

¹¹ Anotação feita por mim durante o estágio.

século da imagem em movimento, o que influencia o modo de compreensão da realidade e da construção da ficção:

A invenção do cinematógrafo condiciona toda a história da visualidade durante o século XX, assentando as bases para as sucessivas transformações da percepção da realidade e a compreensão da construção da realidade que balizarão o século XX. A introdução do som, da cor, a invenção da televisão e do vídeo constituirão sucessivos avanços nesse processo de dominação da cultura que chamamos de “audiovisualização” (2007: 270/271).

As noções de fragmentação e de abundância perpassam diversos campos de pesquisa, entre os quais se destacam as artes cênicas. Partilhando dessas abordagens, o conceito de supermodernidade, formulado pelo antropólogo Marc Augé, caracteriza-se por três figuras de excesso: a primeira refere-se ao excesso do tempo traduzido na “‘aceleração’ da história [que] corresponde de fato a uma multiplicação de acontecimentos na maioria das vezes não previstos pelos economistas” (2007: 31). A segunda figura diz respeito ao espaço, e se expressa “nas mudanças de escala, na multiplicação das referências energéticas imaginárias e nas espetaculares acelerações dos meios de transporte” (2007: 36). Por fim, a individualização das referências concerne às “singularidades de toda ordem que constituem o contraponto paradoxal dos processos de relacionamentos, de aceleração e de deslocalização muito rapidamente reduzidos e resumidos às vezes por expressões como ‘homogeneização ou mundialização da cultura’” (2007: 41). Na ambiência supermoderna emergem os “não-lugares, ou seja, instalações necessárias à circulação de pessoas e bens, meios de transporte, centros comerciais, campos de tratamento prolongados onde são alojados os refugiados dos planetas” (2007: 26).

Nesse contexto, a máscara emerge como instrumento para pensar/praticar questões mediadas pelas poéticas do corpo, dado que a máscara provoca – dá voz – ao ser em sua totalidade. Tudo se evidencia (tira o véu) e salta aos nossos olhos, num constante desvelar-(se).

VIII

A máscara proporciona a construção de uma experiência humana, em que o corpo transita (e habita) os domínios físico, mental e espiritual. É saber olhar (e congregar), nessa construção, perspectivas distintas.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**. 3º. v. São Paulo: Martins Fontes, 1959.
- APPEL, Libby. **Mask Characterization**. An Acting Process. Carbondale: Southern Illinois University, 1982.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. São Paulo: Papirus, 2007.
- BONNAUD, Georges. **Marche avec le masque neutre**. Paris: l'Harmattan, 2002.
- GAULIER, Philippe. **Le Gégèneur/The Tormentor**. Paris: Éditions Filmiko, 2007.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**: un enseignement de la création théâtrale. Paris: Actes-sud Papiers, 1997.
- LALLIAS, Jean-Claude et CARRASSO, Jean-Gabriel. **Les deux voyages de Jacques Lecoq**. Paris: DVD One Line Production/CNDP, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: L'Arche, 2002.
- NIETZSCHE, F. **Obras Incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).
- MAFESOLI, M. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SANCHES, José A. De les dramatúrgies de la imatge a les dramatúrgies de la imaginació. In: **Estudis Escènics**. Barcelona: Instiut del Teatre, 2007.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica Teatral**. Murcia: Catedra/Universidad de Murcia, 1989.

A magia das máscaras: o ator e seu duplo

Elizabeth Lopes¹

Quando saímos de um espetáculo do *Cirque du Soleil*, alguém se lembra dos irmãos Fratellini, quando vêem as *gags* de *clown*, *gags* que influenciaram Jacques Copeau na década de 20 do século passado? Provavelmente ninguém sabe.

Ao sairmos de uma apresentação do *Mummenschanz* (*Mummen* significa um jogo de cartas ou de dados jogados a dinheiro; *Schanz* significa azar), encantados com as formas coloridas dos tecidos sob os quais os três atores do grupo atuam, sabe alguém da plateia que eles foram alunos de Lecoq e, portanto, sofreram influência de Copeau? Com toda certeza não.

Cito agora o nome de Marcel Marceau (22/03/1923 - 22/09/2007), pois foi sinônimo da mímica e ele atuava desde os anos 50 do século passado e, graças à sua notoriedade, é crescente e abrangente essa forma de arte tão antiga.

O prestígio mundial do *Mummenschanz* significa uma volta aos movimentos expressivos que são e foram praticados normalmente por Grotowski (1933 a 1999), Peter Brook e Ariane Mnouchkine, encenadores famosos, cujos alunos atores foram meus professores. E sobretudo aos movimentos praticados pelo gênio, ator, diretor, encenador e meu mestre Mario Gonzalez.

A convivência com os atores de Mnouchkine, principalmen-

¹ Doutora em Teatro, pedagoga com trabalho na formação do ator utilizando máscaras. Atualmente é professora da FAAP.

te com Gonzalez e com Takashi Kawahara, mudou os rumos de minha vida profissional e me tornou uma atriz, diretora e professora de máscaras. Assim introduzi e divulguei meu método em São Paulo e em Campinas, tornando-me, juntamente com Marilena Lopes em Porto Alegre, pioneira dessa delicada arte que ensina o ator a “calçar” (como dizia Copeau) a máscara neutra, a meia máscara neutra, a máscara da *Commedia dell'Arte*, a máscara expressiva e a menor máscara do mundo – o nariz de *clown*. O ator “calça” essas máscaras como aprendizado para atuar desmascarado, como uma ferramenta.

Após levantar alguns dados sobre Jacques Copeau, um diretor que é mais conhecido por mudar o cenário naturalista em Paris, procurarei relatar a sua experiência como professor de máscaras. Em 1913 Copeau publicou um manifesto no qual se insurgia contra o Naturalismo no palco. Sua palavra-chave era “Renovação” e ele argumentava que a função primordial do diretor era a tradução fiel do texto do dramaturgo para o palco. Este deveria ser o mais despojado possível até se transformar no “*Tréteau nu*” – o palco despojado e neutro onde o elemento mais importante seria a presença viva do ator, o qual deveria ser tão neutro quanto o próprio palco. Em 1913 Copeau fundou o Teatro do “*Vieux Colombier*”, em Paris, onde o cenário fiel à sua teoria do “*Tréteau nu*” foi reduzido ao mínimo possível para destacar a figura do ator.

Paralelamente às produções teatrais, Copeau fundou uma escola – a Escola do “*Vieux Colombier*” – em 1915, para a formação de jovens atores profissionais e de crianças. Foi nesse período que iniciou suas experiências com máscaras. Especializou-se na encenação de Molière e Shakespeare, contando com a atuação clara, econômica e precisa de atores como Jouvet e Dullin.

O currículo de Copeau era feito para dar aos atores uma visão mais ampla do que a do treinamento dado no *Conservatoire* (onde estudei na década de 80). Copeau gostava muito de citar uma frase de Paul Belugue, que era professor de anatomia: “Beleza é a forma visível da economia gestual”.

De todas as aulas de Copeau, a única que requer explicação é a de mímica corporal. Os alunos chamavam a aula de “a máscara”,

devido ao fato de usarem máscaras sem expressão (no princípio somente uma echarpe enrolada sobre o rosto) e de trazerem o corpo tão desnudo quanto à decência permitia. Ao diminuir o potencial do rosto para se comunicar, o ator era levado a expressar com o corpo quase nu as emoções do rosto. Essa simples premissa deu nascimento à mímica moderna. Na sua quase nudez, na sua condição mascarada, os estudantes improvisavam ações simples – tais como um homem tentando espantar uma mosca ou uma mulher tentando estrangular uma cartomante.

Em 1924, Copeau levou sua trupe de jovens atores, conhecidos como os *copiaux*, para o interior da França, na Borgonha. Ali se dedicou a pesquisas de improvisação e mímicas e de treinamento corporal rigoroso, utilizando técnicas de circo e de *Commedia dell'Arte*. Foi nessa época que Copeau trouxe para a Borgonha os irmãos Fratellini para ensinar *gags* cômicas para os alunos de sua escola.

Copeau centralizou sua pesquisa no desenvolvimento de um grupo de dez personagens arquétipos que simbolizavam os aspectos básicos do comportamento humano. Os alunos aprenderam a fazer máscaras que capturavam a essência desses arquétipos e, ao usá-las, concentravam-se na caracterização dessas personagens, eliminando ações, motivações, gestos e movimentos que não tinham nada a ver com elas, usando apenas elementos essenciais e expressivos. *Les Copiaux* apresentavam *sketches* nos festivais de teatro na Borgonha e baseavam-se na disciplina, improvisação e fidelidade ao trabalho em grupo.

Em 1929, Copeau abandonou a Escola tornando-se diretor da *Comédie Française* em 1940. Morreu em 1949.

A máscara através dos tempos

A máscara é um elo com aquilo que não podemos de outra maneira tocar: o espírito do deus, do morto, do outro.

Simone Gruner

Trabalhar com conceito de máscaras é mergulhar num tópico muito complexo e de uma amplitude total em suas definições. Não há como ignorar a importância das máscaras na religião, na magia,

na história da arte, na antropologia, na etnografia, no conceito de Jung de Persona², no teatro grego, no teatro asiático, no teatro *No* japonês, em Bali e nos rituais mascarados das sociedades tradicionais. Entretanto, conforme explicitiei anteriormente, minha perspectiva é a do puro uso prático da máscara na formação do ator, no teatro moderno ocidental.

Para a definição de máscara, apóio-me primeiramente num homem de teatro moderno – Donato Sartori – que fabrica máscaras de *Commedia dell' Arte*, na Itália. Sartori apoiou-se em Ménage, um grande erudito do século XVII, cujas apreciações parecem-me extremamente adequadas e, por isso, passo a transcrevê-las.

O dicionário Etimológico de Ménage define máscara como “um rosto de artifício” e acrescenta a palavra larva, do latim, que significa “um espectro, um fantasma (...) uma feiticeira.” A essa definição extremamente sucinta, datada do século XVII, julgo importante acrescentar a de Margaret Mead que considera a máscara “como um artefato criado pelo homem para ilustrar a unidade psicológica básica da mente humana”.

Não é minha intenção deter-me num tratado sobre o conceito de máscaras em geral. Farei, apenas, algumas alusões ao papel desempenhado por ela nos rituais mascarados das sociedades tradicionais.

Margaret Mead (1946), assim como outros antropólogos, aborda a máscara como máscara, extrapolando o seu mero uso como objeto concreto. Parte para uma conceituação mais ampla na qual a máscara é um mediador do divino (uma ponte entre duas realidades opostas:



Dogons de Mali (apud GRUNER, 1979: 13). Foto de Olivier Magnier.

² Persona: “personagem de uma representação de ficção (por exemplo, novela ou peça teatral)”. “Fachada” social de um indivíduo ou a face que, especialmente na psicologia analítica de Jung, reflete o papel que o indivíduo está representando na vida.

do espírito e a do portador) e, uma vez incorporada ao dançarino e figurino, torna-se um agente de transformações da personalidade de quem a usa, conduzindo essa pessoa, invariavelmente, ao transe e à possessão.

Partindo dessas considerações, fiz uma investigação na área da antropologia e, fora dela, no estudo sobre o comportamento humano dos indivíduos e sociedades tradicionais (primitivas) que entram e saem do transe, durante seus rituais mascarados, sendo possuídos temporariamente pelas máscaras que usam. Passo, agora, à descrição dos resultados dessa investigação que me foram extremamente úteis na elaboração da minha metodologia.

No decorrer das primeiras leituras, constatei que a máscara causa principalmente:

- a) mudança de comportamento humano;
- b) troca de papéis de acordo com o tipo de máscara que o portador está usando;
- c) transformações completas da identidade do portador;
- d) ocorrência dessas mudanças durante os estados de transe e possessão;
- e) uso de atos simbólicos para retornar à identidade original do portador (ou por iniciativa própria do mesmo ou por iniciativa do xamã da tribo).

Existe em todas as máscaras, realistas ou abstratas, um conteúdo sobrenatural associado com a ideia do “outro” – a alma, o mito, o espírito. A máscara não se limita ao papel decorativo, ao acessório de cena. Ela é, antes de tudo, um objeto de metamorfose na medida em que, ao colocá-la, o ator é afetado por um poder incomum. A máscara estabelece um elo com algo que está fora do nosso alcance. É o mesmo poder que foi observado pelos antropólogos durante as experiências nas culturas primitivas com suas máscaras rituais, cujas dimensões são tão amplas no que diz respeito às mudanças na área do comportamento humano. A investigação dos efeitos das máscaras sobre o ator resultou num método completo de interpretação: a Máscara Neutra.

Durante o processo de laboratório, o ator é confrontado com a Máscara Neutra diante de um espelho. É um momento solitário

de auto-revelação. De um lado, está o ator capturado na armadilha da mobilidade das suas flutuações de expressão, no seu realismo costumeiro. Do outro lado, a máscara imóvel, simétrica; um rosto impassível que impõe sua força tanto para quem a usa como para quem a vê.

Despojado das suas feições mais expressivas, de seu potencial de comunicação: rosto e voz – o corpo do ator vai descobrindo recursos de expressão nunca experimentados, tornando-se aos poucos um rosto visto em close. A Máscara Neutra tem uma respiração, um ritmo que é diferente do cotidiano, imprimindo a cada movimento uma enorme importância. Assim, o ator elimina o movimento não essencial e os que permanecem tornam-se mais claros, simples e orgânicos.

A mística da máscara é poderosa. Os atores gregos e romanos submetiam-se a uma longa e silenciosa comunhão com suas máscaras antes de usá-las (como está retratado nos relevos e esculturas da época).

No caso do uso da máscara em sala de aula, existem situações que podem fugir ao nosso controle. Por esse motivo, quero enfatizar que há elementos fundamentais para a correta manipulação do objeto deste estudo. São eles:

- Conhecimento das mudanças de comportamento causadas pela máscara;
- Importância dos fatos simbólicos que quebram os estados de transe e possessão;
- A visão da máscara como Máscara, ou seja, a combinação da **máscara + ator + imagem refletida**.

Trabalhar com máscara na formação do ator **implica ter consciência de se estar lidando com o mundo da magia, com o poder da máscara sobre a identidade do portador**.

A magia da máscara

Simone Gruner (1979) em seu livro *Jeu De Masques* nos dá o roteiro para lidar com a máscara. Segundo ela, o portador da máscara visto do exterior mostra que a mesma fica imóvel na fixidez de sua expressão, o que contrasta de forma totalmente insólita com a vida

que vamos lhe dar. Usando-a é preciso atentar ao:

- a) movimento do corpo;
- b) movimento dos braços, das mãos e dos dedos;
- c) movimentos das pernas até os pés;
- d) inclinação do rosto ou rotação da cabeça;
- e) flexão do tronco;
- f) deslocamento no espaço e
- g) muitos outros elementos que vão trazer impressionantes

transformações no objeto Máscara.

Máscara permissiva: o portador escondido atrás de sua máscara acha-se livre para se exprimir ou para fazer coisas que jamais ousaria fazer, como roubar um banco. A Máscara serve para esconder e ao mesmo tempo para revelar.

É deste contraste entre imobilidade e movimento, entre expressão fixa e ritmo, entre imaginário da máscara e realismo da forma do corpo que nasce uma dimensão peculiar a esse jogo. Agora sim podemos falar do ator e seu duplo quando se defronta com máscara.

O ator e seu duplo

Em primeiro lugar, detive-me na ênfase dada por Mead, antropóloga americana, à “habilidade em trocar de papéis, vivenciada pelos portadores da máscara”. Ela assinala que “Aqueles que usam a máscara são capazes de assumir novos papéis e de movimentarem-se com liberdade de ação ou dignidade, ferocidade ou graça imobilizada, inatingíveis sem uma máscara” (MEAD, 1946: 283). Observa-se aqui que ela se refere à máscara como um instrumento que muda o comportamento humano e não como um simples objeto concreto.

Mead, ao falar sobre a relação mascarado/plateia, afirma que: “Sua plateia, reagindo não a ele, mas à máscara que usa, fornece-lhe pistas, e ele, em troca, torna-se, em sentimento, temporariamente transformado na criatura cuja imagem foi confeccionada em madeira, palha, cortiça ou couro” (MEAD, 1946: 283).

Sem se deter no uso de termos como transe ou possessão, Mead (1946) mostra que a máscara habilita o portador a trocar de

papéis e a vivenciar, temporariamente, uma transformação que possibilita um desempenho.

Michel Saint-Denis, sobrinho de Copeau, relata que

o uso de Máscaras no treinamento de atores teve suas origens num incidente que ocorreu muitos anos atrás, no Teatro do Vieux Colombier, quando uma jovem atriz atrasou um ensaio porque ela não podia superar sua autocrítica e expressar os sentimentos de sua personagem através de ações físicas apropriadas. Cansado de ter que esperar que ela relaxasse, Jacques Copeau, o diretor, jogou um lenço sobre o rosto dela, fazendo-a repetir a cena. Ela relaxou imediatamente e o seu corpo tornou-se capaz de expressar o que lhe haviam solicitado. Esse incidente levou-o a explorar as possibilidades do trabalho com máscaras no treinamento de atores (1982: 169/170).

Copeau desejava encontrar uma máscara apropriada, a qual produzisse no ator o desejado estado de neutralidade, de silêncio, de imobilidade, que era a base do treinamento futuro do ator. A partir da experiência do rosto coberto com o lenço, os alunos passaram ao uso de outros materiais, como papelão, ráfia etc. Mais tarde, com a ajuda do professor de escultura, Albert Le Marque, o desenho da máscara passou por várias modificações até se tornar adequado ao estado de neutralidade.

A Máscara Neutra, nascida na Escola do Vieux Colombier, não refletia nenhuma tentativa de caracterização. Seu mais importante objetivo era “despir” o ator, apagar sua persona social e, assim, ajudá-lo a atingir um estado maior de atenção.

A manipulação da Máscara, pelos alunos dessa escola, assemelhava-se aos padrões de comportamento de culturas tradicionais em relação às suas Máscaras. De acordo com Dorcy, Dullin e Decroux, os estudantes tinham que passar por uma longa preparação antes de colocarem as Máscaras. Eram ensinados, desde o início, a manipulá-las com respeito.

Jean Dorcy, descrevendo o ato de usar uma Máscara, utiliza o verbo “calçar” e acrescenta que: “(...) a Máscara deve se agarrar à face e servir tão apertadamente como um sapato, e não como uma vestimenta ou um chapéu” (1961: 13).

Charles Dullin enfatiza a atitude respeitosa que um ator deve ter ao manipular uma Máscara:

Nada é mais irritante do que ver um estudante agarrar uma Máscara e usá-la como um palhaço faria com uma Máscara de carnaval. Seria um ato sacrílego, pois a máscara tem uma personalidade sagrada (...) uma máscara tem vida própria, a qual é necessariamente aquela dada pelo escultor. Existe sempre alguma coisa que escapa do controle do autor (1946: 17).

Durante as primeiras experiências com a Máscara Neutra, embora Copeau tivesse estabelecido alguns princípios, ele nunca se comportou como um professor. Autorizou seus estudantes a desenvolverem suas próprias formas de ritos para “calçar” a máscara. Étienne Decroux diz que “os estudantes eram solicitados a vestirem-se com malhas colantes ou shorts para que o corpo do ator ficasse tão nu quanto à decência permitia” (1963: 17).

Os exercícios iniciais consistiam numa série de improvisações silenciosas, envolvendo temas como os animais, o homem e os quatro elementos da natureza (fogo, terra, água e ar). De acordo com Charles Dullin, fábulas de La Fontaine serviram de material dramático para os alunos.

Os exercícios eram chamados “O cisne”, “A Águia Voadora”, “O revoar das Andorinhas” etc., e seguiam uma estrutura definida: do silêncio para o som; do indivíduo para o trabalho de grupo.

Máscaras inteiras e meias máscaras foram usadas por Copeau durante o treinamento com a Máscara Neutra. Não obstante sua forma e tamanho, a Máscara Neutra era sempre um dispositivo para ser empregado como um meio, não como um fim em si mesmo.

Dullin enfatiza que o uso da meia máscara, como uma ajuda para libertar as tensões do ator, provou ser muito eficiente. O objetivo: “(...) cobrir a parte superior do rosto com meia máscara, de uma maneira que permitisse ao corpo assumir todo o seu valor expressivo” (1946: 123).

O relato dado por Dullin reforça o fato de que os estudantes do Vieux Colombier eram aconselhados a permanecer estritamente no plano dramático durante suas improvisações. A ênfase colocada

no valor expressivo do corpo do ator pode, de alguma forma, levá-lo em direção ao reino da mímica, como é o caso do trabalho de Étienne Decroux. No entanto, não me aprofundarei neste estudo.

Experimentos vocais com a máscara neutra também foram conduzidos por Copeau, num estágio mais avançado, mas eles não envolviam linguagem articulada e sim explorações verbais e sonoras com a máscara.

A seguir, veremos como o método de Copeau foi desenvolvido pelos seus discípulos, espalhando-se pela França, Bélgica, Inglaterra e Estados Unidos.

Copeau e seus discípulos

Os discípulos de Copeau preservaram a ideias de seu mestre:

o personagem, visto como um ser externo, apodera-se da vida psicofísica do ator. O trabalho do ator é tornar-se um recipiente sensível e hábil. Na verdade, o que essa afirmação descreve é o conceito da personagem como uma máscara que o ator coloca para uma representação (ELDREDGE, 1975: 124).

De acordo com as palavras de Copeau:

O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papier mâché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela e tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem a ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, todo o estilo de sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara (Apud ELDREDGE, 1975: 125).

Embora seu método tenha sido transmitido apenas oralmente, conforme já foi dito, e a Escola do Vieux Colombier não tenha sobrevivido, a influência de seu treinamento com máscara permanece

na Europa e nos Estados Unidos e encontra-se, atualmente, dividida em duas correntes principais representadas por Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq, os quais investigaram os efeitos psicofísicos da máscara sobre o ator.

De acordo com Sears A. Eldredge e Hollis Huston “A escola de Saint-Denis dá importância à dedicação do ator ao texto e usa somente máscaras de personagens. Já o ensinamento de Lecoq preocupa-se em primeiro lugar com a máscara enquanto instrumento liberador do potencial expressivo do corpo” (1978: 20).

M. Saint-Denis e J. Lecoq

As filosofias de treinamento de Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq têm distintas diferenças na forma como a Máscara é abordada. No entanto, o ponto de partida permanece o mesmo: a Máscara, em ambas as escolas, é vista como um instrumento para soltar as tensões do ator e controlar a expressão de seus movimentos. A principal diferença entre as escolas de Saint-Denis e Lecoq está na ênfase dada aos cursos de máscaras.

As Máscaras, para Saint-Denis, são parte importante do programa, na medida em que agem como “instrumentos temporários”, como meios para se atingir um estilo objetivo de atuação:

Fazendo os estudantes usarem máscaras, não estamos visando a resultados estéticos, nem é nossa intenção reviver a arte mímica (...) A submissão à lição da Máscara possibilita ao ator de talento descobrir um vasto, inspirado e objetivo estilo de atuação. É uma boa introdução à atuação dos clássicos. É uma escola preparatória para a tragédia e o drama em grande estilo (1969: 103-105).

A escola de Saint-Denis, usando Máscaras de personagens, não aprofunda a investigação sobre o conceito do “estado de neutralidade” como faz Lecoq. Para Saint-Denis, a Máscara age muito mais como um trampolim para o estudo da caracterização.

A Máscara Neutra é o centro do ensinamento de Jacques Lecoq. Antes de usarem máscaras de personagens, os alunos de Lecoq

se familiarizam com o *masque neutre*, que se destina a livrá-los de atitudes condicionadas, favorecendo um uso mais econômico do corpo. Mais do que ninguém, Lecoq definiu o estado neutro para o ator, conforme está expresso na máscara.

A escola de Lecoq, ao contrário da de Saint-Denis, não está primordialmente preocupada com o treinamento de atores. Seu objetivo é

treinar pessoas de teatro para se tornarem atores-criadores, capazes de atuar em qualquer estilo, mas também aptos a criar teatro com seus próprios recursos (...). Lecoq usa muito pouco texto dramático em sua escola a não ser aqueles criados pelos próprios alunos através de improvisação (ELDREDGE, 1975: 133).

Os últimos experimentos conduzidos por Saint-Denis e Lecoq deram origem a diversos tipos de máscaras, sobre as quais discorrerei quando houver oportunidade. Nos programas atuais de formação de atores, as máscaras podem estar servindo a diferentes propósitos, mas elas ainda conservam o primeiro objetivo proposto por Copeau, em 1920. Mesmo que algumas escolas, partindo do ensinamento de Lecoq, estejam mais próximas da mímica do que do teatro, o princípio didático permanece o mesmo: as Máscaras são usadas como uma preparação para o teatro não-mascarado.

Os ex-alunos de Saint-Denis foram treinados na *London Theatre School* ou na *Old Vic Theatre School*, em Londres. São eles: Pierre Lefevre (ensinando na *Drama Division* da *Juilliard School*, em Nova York) e Jeremy Geidt (ensinando na Escola de teatro da *Yale University*). Os alunos de Lefevre, Peter Frish e Libby Appel ensinam, respectivamente, na Harvard University e no California Institute of Arts. Saint-Denis também fundou a *École Supérieure d'Art Dramatique* em Estrasburgo, França. Os alunos de Lecoq que trabalham nos Estados Unidos são Carlos Mazzone-Clementi (*Dell'Arte*, na Califórnia) e Bari Rolfe (*School of Drama* na *Washington University*).

Lecoq, cuja escola atual está em Paris, ensinou no *Piccolo Teatro Di Milano*, na Itália. Como esportista aprendeu a analisar o movimento. Trabalhou na reabilitação de paralíticos depois da guerra e

aprendeu o método de Copeau através de Jean Dasté.

Os trabalhos de Máscaras realizados por esses professores divergem em alguns aspectos, principalmente no que diz respeito ao espelho. Jacques Lecoq é o representante daqueles que não permitem a seus alunos o uso do espelho no seu trabalho com as Máscaras Neutras, porque, para ele, sua Máscara Neutra é uma máscara interna. Como ele diz aos seus alunos, o ator deve ir fundo dentro dele mesmo, trabalhando a partir da presença do peso da máscara no seu rosto e da imagem projetada na sua mente. Os alunos de Lecoq, ao iniciarem o trabalho com a Máscara Neutra, ficam oito dias contemplando-a, antes de usá-la e o próprio Lecoq funciona como um espelho para os seus alunos.

A corrente de Saint-Denis usa espelho como parte fundamental do trabalho com máscaras. Jeremy Geidt diz: “Michel Saint-Denis costumava nos dizer: quando você está emperrado, volte para o seu texto. A única coisa que você tem é seu texto, volte para ele” (Apud ELDREDGE, 1975: 221).

Pessoalmente, considero o espelho como elemento indispensável para o uso de máscara e não compartilho da opinião daqueles que vêem nele um instrumento prejudicial para o ator, que poderia viciar-se ensaiando gestos e expressão artificiais. Quando surge um problema durante o trabalho com qualquer Máscara, sempre digo aos meus alunos que voltem ao espelho para “recarregar a bateria”. O impacto da imagem do aluno mascarado é de extrema importância para acelerar o seu processo psicofísico, porque a Máscara representa, antes de tudo, uma realidade interna para ser manifestada através de ações externas.

Apesar de suas diferenças conceituadas quanto à natureza da máscara, tanto Lecoq como Saint-Denis estão de acordo quanto à importância do treinamento corporal do ator e do trabalho de improvisação.

Prática de máscaras no Brasil

Nos Estados Unidos, a palavra usada para professor de Máscara é “*mask coach*”. *Coach* quer dizer treinador, aquele que conhece profundamente seu time e toma decisões estratégicas mantendo o

ânimo dos jogadores. Na França, a palavra é “*maître*”: mestre, chefe, condutor, senhor. A conotação de um “*maître de masques*” está mais associada ao mestre, aquele que tem o conhecimento e infunde o respeito em seus alunos.

O professor de Máscaras é muito diferente dos outros. Ele necessita, além das qualidades mencionadas por Johnstone, de um profundo conhecimento do comportamento humano, para respeitar os limites emocionais de cada aluno e mantê-los seguros durante o trabalho, a fim de que possam aventurar-se em áreas desconhecidas, certos de que o professor enfrentará qualquer tropeço e proporcionará, sempre, o caminho de volta. O trabalho de máscara não é perigoso e pode ser terapêutico, devido à intensa descarga de material inconsciente despejado pelos alunos nos primeiros contatos com ela. A Máscara pode assumir uma infinidade de papéis. A ideia subjacente ao trabalho com Máscaras, no teatro moderno Ocidental, consiste em ter sempre em mente a existência do “outro”, que vai manifestar-se no corpo do ator, se este não criar resistências emocionais durante o trabalho.

Acredito no impacto do espelho, que devolve ao ator sua própria imagem acrescida da do “outro”. Meu trabalho com Máscaras procura levar os alunos a um transe hipnótico e, nesse aspecto, conduz rituais de iniciação dos alunos atores, ao contrário de Copeau e seus discípulos que deixavam seus alunos descobrirem seus próprios rituais e agirem sozinhos.

A função transe, em meu trabalho, é fazer com que os alunos obedeçam às regras impostas pela Máscara. Adoto essa técnica porque os atores e alunos brasileiros são extremamente desconcentrados e o transe induzido por mim provoca um relaxamento das tensões e uma atitude aberta para ouvirem e executarem minhas orientações.

Ao contrário de Jacques Lecoq, que não usa o espelho, e Bari Rolfe, sua discípula americana, que o utiliza muito pouco e não trabalha com transe hipnótico, apóio-me em Jean Dorcy, Saint-Denis e Johnstone. Em Dorcy, pelo ritual de iniciação; em Saint-Denis, pela ênfase do espelho e, em Johnstone, pela importância de se compreender a função do transe controlado.

O ato de ocultar a face de alguém com uma máscara vai de-

sencadear, como se sabe, uma despersonalização. O portador deixa de ser ele mesmo, ao mesmo tempo em que é ele que está atrás da Máscara e, paradoxalmente, a Máscara vai se animar.

O ator ou aluno, sob meu comando, assume a identidade da Máscara com a qual estou trabalhando naquele momento. Ele passa a conhecer os movimentos inerentes a ela, que se tornam ritmados e fluentes, como se o ator estivesse descobrindo uma forma de dança.

O intérprete reage ao objeto-máscara procurando o tipo de movimento apropriado para completá-la. Como afirma Paul Mc Pharlin, estudioso de Máscara: “Ao usar uma Máscara, a pessoa disfarçada é impelida a se mover da maneira como ela sente que a Máscara-espírito deve se mover. Se ela usa uma cabeça de animal, deve imitar os movimentos característicos do animal” (1940: 07).

Com muita frequência e poucas exceções, esses movimentos caem num padrão estilizado. Por exemplo, o bode meneia a cabeça e salta, o touro ameaça com os chifres e ataca. Esses movimentos, repetidos várias vezes, para serem perfeitamente claros, tornam-se rítmicos. Eles são, de fato, danças. Se o portador usa uma máscara de demônio, ele tem que inventar movimentos corporais para servir à máscara, os quais também podem ser repetitivos e rítmicos e se tornarem uma dança. A ação propiciada pela máscara é tão frequentemente padronizada, seja mímica ou não, que dançar e trabalhar com uma máscara são ações concomitantes.

Observo que o processo de despersonalização realiza-se através do controle exercido pela Máscara, controle este que é resultante do impacto psicofísico sofrido pelo ator ao ver sua imagem, no espelho, com a Máscara. Portanto, o trinômio corpo do ator+máscara+espelho é fundamental no meu tipo de ensinamento.

O corpo do ator sofre uma mudança de ritmo de movimento, proveniente de seu estado interior. Ele não deve fazer nada de forma elaborada, limitando-se apenas às ações que estejam de acordo com a máscara, a qual vai desvendando suas próprias leis, à medida que o ator se movimenta.

O espelho é suprimido, aos poucos, depois que o ator já dominou os movimentos das máscaras e vai passar a usar o espaço cênico, fazendo exercícios mais elaborados, os quais dependerão do que

o ator memorizou do trabalho anterior feito com o espelho. Nesse momento, como Lecoq e Rolfe, passo a funcionar como um espelho para meus alunos.

Meu treinamento visa, através da adequação do método de Copeau e de seus discípulos ao panorama teatral brasileiro, à:

- a) economia gestual do ator brasileiro, uma vez que este se perde em gestos exagerados e desnecessários;
- b) supressão da *persona* social do ator, que é cheio de vícios e tiques nervosos;
- c) eliminação da inibição que impede o ator, com o rosto descoberto, de encontrar uma forma precisa de expressão de sentimento e ideias.

Julgo importante salientar que, na medida em que o professor estabelece as regras do jogo para a classe, não existe o perigo de causar estados de transe com Máscaras. É fundamental manter a segurança, a autoconfiança e o estado de alerta o tempo todo para que, em caso de complicações, o professor possa dizer ao ator: “Tire a Máscara”.

Tenho conhecimento de que muitos professores receiam esse tipo de trabalho por acharem que os alunos podem perder o controle e tornarem-se violentos, inclusive recusando-se a tirar a máscara. Houve casos de alunos e atores que esboçaram uma reação agressiva em relação a mim ou recusaram-se a tirar a máscara por estarem perturbados. Mantive a minha atitude e, com a mesma voz monócórdia, pedi que tirassem a máscara e voltassem ao espelho para recuperar a sua *persona* social e eles assim o fizeram. Depois disso, pedi que me escrevessem tudo o que sentiram em forma de relatórios. A avaliação destes permite-me conhecer com profundidade os “paradoxos imprevisíveis” do trabalho de Máscara e, por essa razão, eles fazem parte de minha tese, criando espaço para a elaboração de novos conceitos.

A máscara inteira cobre totalmente o rosto, possui orifícios nas narinas para ajudar a respiração e os olhos cortados de várias formas e tamanhos, permitindo um bom campo visual para quem a usa. Essa foi a máscara usada por Copeau na escola do Vieux Colombier. As máscaras neutras e trágicas estão incluídas nessa categoria.

As Neutras, que utilizo, são feitas de *papier mâché* misturado com gesso. As de *Commedia dell'Arte* são meias máscaras, feitas de couro e com o elástico bem apertado, para que o ator sinta uma pressão no maxilar superior que o obrigue a forçar a articulação.

A relação do tamanho da máscara e o rosto do ator é outro elemento importante. Se a máscara for maior que o rosto do ator, ele parecerá mais alto. Se ela for menor, o ator diminui em altura. Uma máscara proporcional ao tamanho do ator alonga a sua coluna e corrige uma postura defeituosa.

Para se conseguir boas máscaras, é necessário, como já dissemos, um perfeito entendimento entre o professor e o artista que as executa. Jacques Lecoq e Carlo Mazzone-Clementi usam máscaras de couro feitas por Amleto Sartori, um escultor de Pádua, na Itália. Após sua morte, seu filho Donato continuou a pesquisa de seu pai, o qual tinha revivido as técnicas de fabricação de máscaras de couro para a *Commedia dell'Arte*, tornando-se o maior expoente desse assunto, na Itália.

É o escultor da máscara que, através do desenho, vai captar os traços essenciais que afetarão o ator que a usará:

As linhas de uma máscara devem ser poucas e simples; a abundância de detalhes torna a máscara ilegível à distância (...). Uma máscara que aparece por trinta segundos numa personagem silenciosa pode ser absolutamente necessária, ser complexa (no desenho); mas uma máscara, que tem que ser habitada por um ator representando uma personagem que fala, comporta-se, ouve e reflete suas emoções, deve ter linhas simples, planos que captem bem a iluminação, intersecção de planos bem limpa e contornos precisos (COR-DREUX, 1946: 14).

A possibilidade de a máscara mudar de expressão é o resultado do trabalho do escultor e do ator. Uma máscara ingênua pode assumir feições demoníacas, dependendo do ângulo em que é vista. Por essa razão, o trabalho do ator no espelho é importante. Existem regras fixas no treinamento com máscaras, as quais veremos no decorrer deste trabalho.



Máscara neutra confeccionada por Hector Carlos Morte. Foto de Elizabeth Lopes.

A máscara neutra ou o fundo do mar

Se o rosto está escondido, o corpo do ator torna-se um rosto inteiro, expressando à distância o que o rosto verdadeiro expressa em close up.

Jean Cocteau.

Historicamente, a Máscara Neutra foi a primeira usada por Copeau, na Escola do Vieux Colombier, e ele a chamou de “*masque noble*”, pois, ao utilizá-la, seus alunos tendiam a assumir atitudes altivas, elevando o tronco e a cabeça. Era uma máscara sem expressão, originalmente inteira. Numa fase posterior, passava a ser cortada em sua parte inferior, para ser usada em improvisações vocais.

Atualmente, a Máscara Neutra tem feições simples e simétricas, sem nenhuma definição de sexo, idade, estado emocional ou personalidade. Não tem passado ou futuro, preconceitos ou apriorismos. Seus traços não realísticos assemelham-se à figura humana, embora lembre a placidez das estátuas gregas e, usando a imagem de Jacques Lecoq para descrevê-la, assemelha-se ao “fundo do mar”.

Os traços regulares, talvez não realísticos, do rosto não expressam nenhuma emoção, nem qualquer outro estado senão apenas ser. A máscara corporifica somente aquilo que é verdadeiro de toda humanidade. Daí o nome de máscara neutra.

Nessa máscara inteira, os orifícios para os olhos são grandes, para que o ator possa enxergar bem, e as narinas e a boca são cortadas, ligeiramente, para permitir a respiração. É usada na fase inicial do treinamento somente para improvisações silenciosas. O ator não fala quando está com a Máscara Neutra.

Antes de passarmos às técnicas e exercícios dessa Máscara, é importante definir o conceito de neutralidade. Gestos neutros são aqueles que estão baseados numa economia de movimentos. Para se executar uma determinada ação, utiliza-se somente a energia neces-

sária a cada gesto, eliminando-se tudo aquilo que não está comprometido com o movimento limpo e claro. Por exemplo: o ator, quando apanha um determinado objeto, se encolher os ombros, balançar a cabeça e andar de forma rígida, estará gastando uma energia que nada tem a ver com o ato em si de apanhar o objeto.

Como a Máscara Neutra não tem passado nem futuro, procura-se, quando se está com ela, expressar não uma personagem, mas uma relação universal às coisas do mundo. Em outras palavras, o ator reage ao seu meio ambiente, sem o peso da experiência passada ou da intromissão de um apriorismo no presente.

A Máscara Neutra é inocente: age, movimenta-se e relaciona-se com os objetos de forma não convencional. Tudo, para ela, é descoberta, vive apenas o momento presente. Para que isso seja melhor compreendido, forneço um exemplo mais concreto da reação universal da Máscara Neutra com o mundo: se eu me aproximasse de um ator que estivesse usando essa Máscara e beliscasse seu braço, sua reação seria, primeiro, de curiosidade; num momento posterior, de espanto e, por fim, de dor, já que ele, naquele momento, não estaria preocupado com atitudes preconcebidas.

Neutralidade é também o estado do ator em repouso, alerta como um corredor antes da corrida, distribuindo toda sua energia pelo corpo e, como diz Lecoq, tornando-se “uma folha branca de papel, uma tabula rasa”, de onde o movimento se origina.

Para se compreender a neutralidade, é importante levar em conta o conceito de economia. Neutralidade pode ser definida com uma fórmula matemática em que menos é igual a mais, o que nos leva, automaticamente, a uma economia gestual. Essa economia, presente no estado de repouso e de ação e na inter-relação entre os dois, leva o ator a ficar mais próximo da neutralidade, executando o mínimo de esforço para atingir o máximo de resultado.

Uma vez que a Máscara Neutra amplia, como lente de aumento, todos os movimentos feitos pelo ator, ela o torna muito vulnerável emocionalmente, como se ele fosse feito de cristal. Como bem disse Michel Saint-Denis: “O trabalho da máscara é muito exigente porque pode ser vivido somente num determinado nível. Para atingir esse nível, o aluno necessita de mais coragem do que em qualquer

outra forma de improvisação: a coragem de experimentar, de fazer, de ousar, de lançar-se de cabeça na invenção” (1982:175).

A base do ensinamento de Copeau tem muito a ver com as palavras de St-Denis. Para conhecer-se e desenvolver sua potencialidade expressiva, o aluno deve absorver o conceito de neutralidade e saber dizer, com seu corpo, frases claras, precisas e pontuadas.

Formação do ator com a máscara neutra

Sendo a primeira máscara oferecida ao ator, é importante saber como ela é introduzida na sala de aula. O papel do professor, que é o de criar a atmosfera apropriada, é crucial.

Os discípulos de Copeau criaram seus próprios ritos de iniciação para “calçar” a Máscara Neutra. Os alunos de Lecoq, por exemplo, ficam oito dias meditando sobre a máscara, antes de usá-la. Essa atitude nos faz lembrar os rituais primitivos, da longa e silenciosa comunhão dos atores gregos com suas máscaras antes de colocá-las e do ritual do teatro *No*, em que a máscara é trazida para o palco numa caixa e colocada no rosto do ator, diante da plateia. A Máscara Neutra é a máscara básica que vai guiar, na sequência do treinamento, as diferenças das outras máscaras.

Todos os discípulos de Copeau, tanto na Europa como nos Estados Unidos, criaram certa ritualização na maneira de apresentar a Máscara para os seus alunos. Em minhas aulas, desde o princípio procuro imbuir meus atos de certa solenidade, introduzindo um clima místico, no qual os alunos são levados a agir de forma não-convencional. A máscara tem que se tornar um objeto sagrado, caso contrário ela perde seu clima mágico de grandeza e mistério. Desde o primeiro momento, deve ser deixado bem claro que ela não é um mero acessório.

Uma vez estabelecido o clima apropriado, vem a apresentação das máscaras. Os alunos têm uma experiência sensorial com ela, tocando-as, sentindo suas linhas simétricas, sua textura e seu cheiro.

Logo após, sem conversarem entre si, experimentam as máscaras que são numeradas e escolhem aquela que melhor se adapte ao seu rosto. O professor pode vestir a máscara ele mesmo (como fazem

Saint-Denis e Pierre Lefevre), ou escolher um modelo (conforme agem Libby Appel e Bari Rolfe), geralmente uma pessoa que nada tem a ver com a classe, pedindo que ela se movimente, a fim de que os alunos observem as qualidades esculturais da máscara e as possibilidades de ela mudar de expressão.

Os ritos de iniciação variam, já que Copeau não deixou nenhum registro teórico do método e seus discípulos criaram seus ritos de acordo com as respectivas personalidades. Em alguns, o aluno fica em pé e veste a máscara em dois tempos; primeiro, esticando o elástico e colocando-a no topo da cabeça e, depois, sobre a face. Em outros, senta-se numa cadeira e procede a um longo ritual de iniciação, podendo olhar para o espelho ou não.

Em minhas aulas, antes de tirar as máscaras da mala, faço uma breve introdução sobre suas origens, sua eficácia na formação do ator, as duas correntes existentes na Europa e nos Estados Unidos, a formação que tive como atriz de máscara e tento explicar o conceito de neutralidade, tomando como exemplo os próprios alunos presentes.

A seguir, reduzo a fala ao essencial e digo que um momento muito importante vai se passar. O clima da aula muda quando tiro as máscaras da mala e coloco-as num canto da sala, manipulando-as como se fossem de cristal. Minhas atitudes contagiam os alunos sentados num semicírculo em frente ao espelho. O silêncio se estabelece e cria-se uma expectativa. Peço que um deles vista uma das máscaras e ande um pouco pela sala, fazendo alguns movimentos. Nessa demonstração, chamo a atenção deles para a habilidade da máscara em mudar de expressão.

Depois, distribuo as máscaras para que tenham uma experiência sensorial, estabelecendo que elas não podem ser seguradas pelo elástico e sim pelo queixo com a mão direita. Cada um vai para um canto e fica explorando-a.

Dependendo do tipo e da quantidade de alunos que tenho, posso deixá-los um longo tempo explorando as máscaras ou ir diretamente ao ritual de iniciação, que é individual, com o aluno sentado numa cadeira, na frente do espelho. Dou instruções para o aluno não falar enquanto estiver com a máscara. Entretanto, se for necessário, deixo que suba a máscara para o topo da cabeça e fale comigo. Faço

isso para introduzir a noção de que, quando estiver com a Máscara, o ator é outra pessoa e, sem ela, volta a ser ele próprio. Minha ênfase didática está fundamentada nos conceitos de tempo, economia e expressão. A economia está ligada à expressão gestual, aspecto ao qual voltarei mais tarde, depois de descrever a fase preparatória do meu ritual de iniciação.

O tempo da Máscara é diferente daquele da vida cotidiana. Os alunos geralmente entram na sala de aula afobados, principalmente se vivem em grandes centros urbanos. É necessário, então, “baixar a poeira” e, para isso, estabeleço a convenção dos três segundos, que todos devem respeitar, assim que entram na sala. A partir dessa convenção, não se admite nenhuma socialização e todas as ações devem esperar o tempo de três segundos para serem realizadas.

Geralmente, faço perguntas à classe toda e esta responde de imediato sem, no entanto, saber ao certo sobre o que está falando. Repito a pergunta e, respeitando os três segundos, os alunos refletem, acalmam-se e respondem adequadamente.

Já que não há um método rígido estabelecido por Copeau, naquilo que diz respeito à organização do meu método, apóio-me no trabalho de Jean Dorcy, no que tange à fase preparatória, e, no trabalho de Michel Saint-Denis, no que diz respeito à consequência do uso adequado da Máscara. Ao inspirar-me nas regras de Dorcy, as quais passo a descrever, quero deixar claro que introduzi minhas próprias modificações, as quais aparecerão quando eu descrever meu próprio método.

O ritual de Dorcy consiste em uma série de instruções, dadas por ele aos alunos, como se vê a seguir:

Os alunos devem ficar bem sentados no meio da cadeira, não encostando na parte de trás. Pernas separadas para assegurar o perfeito equilíbrio. Pés plantados no chão.

Estique o braço direito para frente, horizontalmente, e ombro para cima. Segure a máscara pelo elástico. A mão esquerda, também esticada, ajuda a “calçar” a máscara, polegar segurando o queixo, indicador e segundo dedo segurando a abertura da boca.

Simultaneamente, inspire, feche os olhos e “calce” a máscara. Fazendo isso, só os braços e mãos estão ativos. Eles executam

movimentos pequenos para ajustar a máscara na face, arrumar o cabelo, verificar o ajuste adequado do elástico, para que a máscara fique bem ajustada.

Simultaneamente, respire e coloque antebraços e mãos nas costas. Os braços e cotovelos tocam o tronco, dedos quase não tocando os joelhos.

Abra os olhos, inspire e, simultaneamente, feche os olhos, expire e incline a cabeça para frente. Enquanto inclina a cabeça, as costas ficam ligeiramente arqueadas. Braços, mãos, troncos e cabeça devem estar completamente relaxados.

É aí, nessa posição, que a clareza da mente ocorre. Repita mentalmente ou murmurem se isso ajuda, (...): ‘Eu não estou pensando em nada, eu não estou pensando em nada...’ Se, por nervosismo, ou porque o coração estiver batendo muito forte, o “Eu não estou pensando em nada” não ajudar, concentre-se numa tonalidade escura, cinzenta, aço, açafraão, azul ou outra tonalidade achada no fundo do olho e espalhe-a indefinidamente no pensamento.

Simultaneamente, inspire, sente-se reto e então, expire e abra seus olhos. Agora você está suficientemente trabalhado e pode ser habitado por personagens, pensamentos, objetos; você está pronto para atuar dramaticamente (LOPES, 1990: 62-64).

A característica principal da modificação que efetuei no ritual de Dorcy consiste no meu acompanhamento pessoal da individualidade de cada ator no seu primeiro contato com a Máscara, já que Dorcy encarava seu método como uma iniciação que todos deveriam fazer sozinhos. Quanto a mim, prefiro ocupar-me pessoalmente com cada ator, relaxando-o, massageando-o, induzindo-o a quebrar suas defesas, levando-o a um estado semelhante ao transe hipnótico, conforme descrevo a seguir.

O aluno faz o ritual junto comigo. Minha voz vai dando as instruções num tom pausado e suave, quase monocórdio.

Primeiro, o aluno segura a máscara, por um longo tempo, tendo a experiência sensorial, até familiarizar-se com ela. Depois, peço que segure a máscara e olhe, no espelho, para seu rosto e para máscara, consecutivamente. Antes de inspirar e colocar a máscara, digo que expire longamente para esvaziar seus pulmões de ar e sua cabeça de pensamentos.

Depois que coloca a máscara e fecha os olhos, massageio sua nuca e digo que a cabeça está ficando pesada, tão pesada que se inclina para a frente, levando o tronco para baixo e relaxando nessa posição, com a cabeça quase tocando o chão e os braços soltos ao longo do tronco. O sangue aflui para o cérebro, enquanto ele concentra-se numa cor, que penetra entre os poros. Quando sinto que estão prontos, conto de zero a sete, enquanto eles sobem o tronco e sentam-se retos na cadeira. Tudo é feito dentro do prazo de três segundos, num clima de silêncio e concentração. Em seguida, peço que abram os olhos.

Agora falarei dos conceitos de economia e expressão. Nesse momento, o ator está sentado diante de um espelho, de forma neutra. Peço-lhe que, sempre obedecendo aos três segundos, modifique sua posição de sentar. Nesse estágio de aprendizado com a Máscara, utilizo a postura da via negativa, adotada por Lecoq e sua discípula Bari nos EUA. Nenhum dos dois diz, ao ator, o que ele deve fazer. Ambos limitam-se a esclarecer apenas o que o ator não deve fazer. Tanto Lecoq quanto Rolfe acham que uma série de “nãos” resulta num “sim”.

Quanto a mim, vou induzindo o ator a soltar-se pelo espaço, experimentando movimentos. Peço-lhe que “escreva” frases com seu corpo. Depois que o ator dominou essa “coisa estranha” que cobre seu rosto, ele tem que saber o que fazer com o corpo. Nesse momento, entram as regras de Saint-Denis para ajudar o ator a entender que está sendo visto de longe, que passou por um processo de esvaziamento com a perda temporária da sua persona social e que emergiu de um estado semelhante ao transe hipnótico. O ator tem que se convencer de que o trabalho no teatro será completamente diferente, pois a máscara exige outro comportamento uma nova postura e é nesse momento, que as regras de Dorcy são complementadas por St. Denis.

As regras de St. Denis que me levaram à reflexão, consideram a relação do corpo do ator no espaço cênico: “o corpo do ator, como meio de expressão, é mais significativo no espaço do que o rosto e o olho. À distância, a expressão do rosto humano e dos olhos só pode ser vista claramente por uma parte insignificante da plateia” (1982:174).

Considero essa primeira regra de St. Denis como fundamental para a relação ator-máscara. O ator, viciado em usar seu rosto como meio de expressão, não tem consciência de que ele só existe quando está colocado de frente com a plateia. Deve evitar o perfil e, principalmente, evitar ficar de costas, pois, nessas posições a máscara não aparece e o ator só pode existir em cena se a máscara for vista por todos.

Por essa razão, quando meus alunos abandonam o espelho, tenho que funcionar como um espelho para eles, orientando-os nos movimentos que fazem. Por exemplo, além do que disse St. Denis, acrescento, para os alunos, que, ao atuar com a máscara, o ator não deve nunca levantar ou baixar demasiadamente a cabeça, devendo evitar cenas e momentos íntimos que exigiriam um texto para se expressar. Todo movimento indicativo de palavras não funciona com a máscara, em geral. Esta não deve ser um veículo para traduzir literalmente as palavras. Sua função é desafiar a criatividade do ator para exprimir, com seu corpo, o que o rosto faria com todas as suas nuances de expressão, nesse aspecto, a máscara aproxima-se da mímica como aconteceu com Étienne Decroux, discípulo de Copeau. Entretanto, não é mímica em si que estou procurando e sim a flexibilidade do ator em relação ao seu corpo e mente, quando ele, ao final do treinamento, tirar a máscara e começar a interpretar todos os tipos de personagem. A Máscara Neutra e as outras máscaras foram instrumentos temporários para ajudar o ator a se preparar para o trabalho da construção da personagem.

Vamos, então, para a segunda regra de St. Denis, a que vem reforçar minha reflexão anterior:

Se o aluno sente alguma coisa muito fortemente e a expressa com seu rosto atrás da máscara, não pode assumir que seu corpo vai necessariamente expressar o que ele sente – provavelmente não. A máscara não é uma substituição para o rosto. O aluno deve encontrar um meio de expressar os detalhes da expressão facial e do olhar, através de outras partes de seu corpo (1982:174 /175).

É nesse momento que os alunos, além de estarem fragilizados, sentem uma imensa frustração, pois peço que expressem ternura, raiva, amor etc. O que geralmente acontece é uma série de esforços

frustrados de expressão de sentimentos, que são feitos primeiramente com movimentos indicativos de palavras e clichês.

Peço a eles que repitam o exercício, até que desapareça a ditadura do denotativo e comece a emergir uma elaboração mais criativa por parte deles. Acontecendo isso, solicito que façam com o corpo a passagem de um sentimento para outro em duas fases: sentimento nº1: neutralidade; sentimento nº2: agitação.

É importante, após a expressão do primeiro sentimento, “apagá-lo” com uma borracha a partir de um estado neutro a fim de efetivar a passagem para o segundo sentimento. É importante, também, esclarecer que cada aluno vai desenvolver o seu conceito de neutralidade, já que cada corpo é diferente de outro corpo porque mantém suas particularidades.

É preciso incentivar o ator, apontando seus erros e mostrando seus acertos. Entretanto, de forma geral, a própria máscara dá um *feedback* imediato ao ator, na medida em que, como bem disse St. Denis, ela “revela e rejeita mentiras” (1982: 27). Pensamos que o rosto é a mais verdadeira expressão de nossos sentimentos, porém podemos sempre enganar com os nossos rostos, mas com o nosso corpo não.

O paradoxo da Máscara é que ela esconde para revelar. As pessoas sentem-se seguras, escondendo-se nela, pensando que o rosto, a nossa feição mais expressiva, está bem coberto.

A Máscara requer do ator uma enorme concentração, conforme afirma Saint-Denis: a máscara muda de expressão sob iluminações diferentes. O ator precisa desenvolver uma espécie de dupla concentração: deve estar completamente envolvido no que está fazendo, mas, ao mesmo tempo, deve controlar sua forma de fazê-lo. Se ele quer que a plateia se convença daquilo que ele mostra, se ele quiser fazer a plateia acreditar no que ele faz, deve ser o primeiro a acreditar nisso.

Verifiquei na minha prática que a maioria dos alunos de teatro, e mesmo os atores profissionais, são treinados para acreditarem na emoção da personagem que estão fazendo, para que a plateia possa também acreditar e, para isso, contam muito com o rosto. A Máscara Neutra, sendo a primeira a ser introduzida, tira do ator sua

persona social, seu rosto, sua identidade. No começo do processo, os alunos demoram a aceitar a Máscara com as suas regras, pois todo e qualquer “psicologismo”, ou seja, momento íntimo no qual o ator expressa sua emoção, é rejeitado pela Máscara Neutra, que está buscando o universal e não o particular.

O momento íntimo torna-se muito apagado com a Máscara Neutra, ao mesmo tempo em que uma caracterização puramente convencional, um clichê, nada teria a ver com a neutralidade. Por essa razão, a Máscara pode libertar um ator de um treinamento para se expressar através do rosto, estimulando sua criatividade expressiva, mas também pode causar rejeição pela falta de ar, medo de se expor, pois, passada a fase de segurança de estar escondido, o ator constata que está exposto. Invariavelmente, por mais racionais que sejam, todos os atores e alunos se impressionam com o efeito que a Máscara tem sobre eles.

Resumindo: na fase preparatória, apoiada em Dorcy, vou fazer com que o ator se esvazie de sua persona social e se torne uma tabula rasa, na qual vou imprimindo, aos poucos, ações, sentimentos e emoções. Numa fase posterior à iniciação, com a ajuda das regras de St. Denis, pela via negativa, vou guiando o ator no emaranhado de regras técnicas, inerentes ao uso da Máscara.

Na fase preparatória, dou ao ator toda a liberdade de ousar, experimentar movimentos no espelho. O aluno, ao vestir a máscara, deve começar a agir somente quando sentir seu impacto no espelho, levando em conta, sempre, a regra dos três segundos. A iniciação prossegue com minha orientação individual, na qual digo ao indivíduo: ande para frente, para trás, perceba o centro do seu corpo, do qual emanam todos os seus gestos.

Geralmente, os alunos ficam presos à cadeira, cruzando as pernas ou encolhendo-as, baixando a cabeça. Outros ficam numa postura ativa com a cabeça erguida e o plexo solar projetado para frente. Ao abandonarem a cadeira, tentam compensar a imobilidade da máscara com movimentos rápidos. Tais movimentos tornam-se cômicos, pois nada têm a ver com a Máscara Neutra.

Após o aluno ter percebido a força da Máscara em movimentos amplos, pequenos e mesmo na sua imobilidade, solicito que trans-

mitam ideias e palavras com o corpo. Em seguida, levo-os de volta à cadeira, na frente do espelho, massajeio suas costas, peço-lhes que esperem três segundos para fecharem os olhos e, depois, inspirem e tirem a máscara do rosto.

Se o aluno entrou em transe hipnótico muito forte, é difícil tirar a máscara de seu rosto. Entretanto, o que acontece mais comumente é que ele tira a máscara e olha para seu rosto no espelho, percebendo que está totalmente modificado: parece mais maduro, como se tivesse passado por uma prova difícil. Alguns experimentam alívio, outros, preocupação: ninguém fica incólume à experiência. Após isso, quando passo aos exercícios mais técnicos e complicados, sempre usando a via negativa, o aluno vai assumindo sua feição, de forma a poder ser facilmente identificada no meio das outras.

A tônica de todos os exercícios está baseada no sentimento interior, aliado à técnica de “levar bem a máscara”, ou seja, assumir que se está agindo numa forma específica de atuação, a qual foi ritualizada num processo de iniciação, diante de um espelho, orientada por mim e assistida pelos colegas. Nessa etapa, primeiramente, são solicitadas coisas muito simples, passando-se, depois, para o desafio das mais complicadas, até que o conceito de neutro seja assimilado.

Todas as experiências com máscaras foram sempre levadas por mim e por meus alunos muito a fundo. Espero que, ao ler este escrito o ator ou a atriz não venham mais a segurar a máscara pelo elástico de forma displicente, jogando-a no chão. Isso, para Jacques Lecoq é considerado o signo da morte. Como diz o ditado coreano, uma máscara inutilizada é uma máscara em estado de coma.

Referências Bibliográficas

- CORDREAUX, Clessi. **Fabrication du Masque**. Paris: Bourelhier, 1946.
DECROUX, Etienne. **Paroles sur le Mime**. Paris: Gallimard, 1963.
DORCY, Jean. **The Mime**. New York: Robert Speller Jr., 1961.
DULLIN, Charles. **Souvenirs et Notes de Travail d'un Auteur**. Paris: Odette Cientier, 1946.
ELDREDGE, Sears. “Masks: Their Use and Effectiveness”. In: **Actor Training Programs**. Michigan: Michigan State University, 1975. (Tese de Doutorado).

- ELDREDGE, Sears and HUSTON, Hollis. "Actor Training in the Neutral Mask". **In: Drama Review**. New York (80):20, Dec. 1978.
- GRUNER, Simone. **Jeu du Masque**. Paris: Dessain et Tolra, 1979.
- LOPES, Elizabeth P. **A Máscara e a Formação do Ator**. Campinas-SP: IA/UNI-CAMP, 1990. (Tese de Doutorado).
- MCPHARLIN, Paul. **Masks: Occult and Utilitarian**. Detroit: C. Institute of Science, 1940.
- MEAD, Margareth. "Masks and Men". **In: Natural History**. New York: 55(6):280, jun. 1946.
- SAINT-DENIS, Michel. **Theatre, The Rediscovery of Style**. New York: Theatre Art Books, 1969.
- _____. **Training for the Theatre**. New York: Theatre Art Books, 1982.

Madeira, couro, cores e carne: histórias entre *Commedia dell'Arte* e máscaras do mundo¹

Claudia Contin²

O conceito de “Máscara” pode ser compreendido em um sentido muito amplo segundo as mais variadas culturas, tanto que a pesquisa sobre estes rostos artesanais e artísticos não pertence exclusivamente aos estudiosos de teatro ou de formas rituais de representação, mas é compartilhada com etnólogos e arqueólogos³.

No espaço restrito desta exposição não será possível exaurir este tema, não apenas no seu desenvolvimento, mas também na listagem das várias formas que podem interessar o conceito de “Má-

¹ Uma primeira versão deste ensaio foi publicada pela primeira vez na revista do ITC – Istituto Trentino di Cultura: “Comunicare – letterature lingue” [Istituto Trentino di Cultura: “Comunicar – literaturas línguas”] n° 2 – ano 2002, editada pela editora “il Mulino” de Bologna – Itália. Esta reelaboração e aprofundamento, com atualização bibliográfica, foi realizada pela autora em setembro de 2010.

² Tradução inédita de Marisa Napolini, doutoranda em Teatro e Professora no Departamento de Artes Cênicas da UDESC. (Nota dos Organizadores).

³ Claudia Contin (Montereale Valcellina - Itália), graduada em Arquitetura, especializou-se em *Commedia dell'Arte* não apenas como artista – com a máscara de Arlequim – mas também como pesquisadora. Fundou em Pordenone, em 1990, junto ao diretor Ferruccio Merisi, a “Escola Experimental do Ator” e nela organiza o “O Arlequim Errante”, um encontro intensivo teórico e prático de caráter temático com frequência anual.

⁴ “Filólogos, arqueólogos, historiadores, etnólogos, exploradores e homens de religião sempre se encontraram, vindos da Índia à China, da Oceania à África e às Américas, no seu trabalho de reconstrução da história das populações indígenas destes territórios, no objeto ‘máscara’, que aparece como um elemento constantemente presente em cada tipo de organização social. Podemos afirmar que a história da máscara – que é a história do homem – desde seu início como enxoval funerário, como meio de proteção não só física do rosto do defunto na sua viagem extraterrena, até o seu uso estendido à ritualidade e à magia e, em última instância, ao teatro, tenha um percurso semelhante nas diversas áreas culturais a que pertence”. Cf. COTARELLA, 1983: 9.

cara” junto às mais variadas culturas. Mas, antes de examinar os testemunhos específicos de encontro entre a "Escola Experimental do Ator" e a *Commedia dell'Arte* e outras formas de máscara e mascaramento teatral, é necessário dar ao menos uma ideia da amplitude do assunto. Será preciso inclusive escolher pelo menos um ponto de vista privilegiado entre os vários aspectos culturais, religiosos, artísticos, educativos ou lúdicos aos quais as máscaras estão ligadas de várias formas. Neste ensaio, como ponto de partida, escolheremos um ponto de vista o mais concreto possível: o do “material”... ou melhor, “dos diversos materiais” com os quais se pode conceber as várias máscaras.

Madeira, couro, cores e carne se tornarão portanto as palavras-guia para a comunicação pontual de uma pesquisa que, na minha experiência de pesquisadora, é tão profundamente prática quanto teórica. No entanto, mesmo escolhido o ponto de partida dos materiais, sempre encontraremos muitas variáveis: o peso, as dimensões, o ponto do corpo no qual as máscaras são “vestidas” ou a própria distância entre corpo e máscara, que pode ir da ausência de um corpo de ator (como nas máscaras-totem) à total identificação e co-penetração entre corpo do ator e a assim chamada “máscara corporal” das pesquisas contemporâneas de maior excelência sobre os fenômenos de *transfert* e *trance* psicofísicos do ator-dançarino.

Vamos então, nesta premissa, sugerir uma série de imagens contrastantes com a intenção de abrir o tema à complexidade assim como contribuir para fechá-lo com codificações e catalogações tranquilizadoras mas limitadoras.

Em relação às dimensões, por exemplo, sabemos que podemos passar das máscaras de madeira grandes e pesadas feitas em várias culturas – que são colocadas não só na cabeça de um dançarino, mas às vezes simplesmente transportadas ou movidas por várias pessoas⁴ - a máscaras mais ágeis construídas com os mais variados materiais orgânicos: das *Ciukci* de couro seco construídas pelos pastores e pescadores siberianos ao

⁴ Do ponto de vista das dimensões, podemos ter exemplos de máscaras absolutamente fora de padrão em relação não só ao rosto mas a todo o corpo humano. É o caso, por exemplo, de algumas máscaras enormes das populações Dogon, que vivem no Mali em uma zona compreendida entre Bandiagara e Hombori, na curva do Níger ao sul de Timbuktu. Cf. Franco Monti, “*Le maschere africane*”, Ed. Fratelli Fabbri, Milano, 1966: 62/63.

Espírito da Lama empastado com fibra vegetal e argila nas ilhas Salomão e à máscara dos aborígenes *Aranda* feita de plumas do pássaro Cacatoa.

Existem máscaras que não são colocadas no rosto, mas em outras partes do corpo ou até mesmo distantes do corpo e animadas de várias maneiras: *máscaras peitorais* e pingentes em forma de máscara, como os exemplos de jóias da etnia Baulé da Costa do Marfim, que são usadas penduradas no pescoço ou presas ao busto e evocam os rostos dos chefes vencidos em batalha; *máscaras-elmo*, como as das tribos Tlingit norte-americanas, construídas em madeira com a reprodução de um rosto humano ou animal, que mostram uma enorme e característica careta de escárnio nos lábios em relação ao adversário⁵; *máscaras pedagógicas* de apoio aos ensinamentos iniciáticos como aqueles pertencentes à sociedade secreta "Bwami" do Congo, que podem ser carregadas na mão, colocadas no chão ou suspensas no ar com a ajuda de uma corda ornada com plumas; até *máscaras-marionete*, que graças a possibilidades particulares de formas de segurá-las, podem ser animadas como personagens em si mesmas, por exemplo, certas máscaras da Tanzânia que são seguradas pelas orelhas (que funcionam como alças) e podem ser aproximadas e distanciadas alternadamente do rosto do dançarino dando vida a uma espécie de dança independente⁶. Algumas máscaras não são nem mesmo utilizadas ou animadas nas danças, mas expostas em ocasiões especiais, como no caso de um importantíssimo tipo de máscara *Dogon*, em Mali, chamada *imina na*, de dimensões enormes, com até dez metros de comprimento⁷.

⁵ As tribos Tlingit eram distribuídas desde a zona Tsimshian da Columbia britânica até a ponta sudeste do Alasca e as suas máscaras expressivas eram de fato capacetes com função protetora que eram reforçados embaixo por uma pesada gola de madeira ou pele. Cf. John Galloway, "*L'arte indiana del Nord-America*", in L.Pericot-A.Lommel-J.Galloway, "*La Preistoria e i Primitivi attuali*", Ed. Sansoni, Firenze, 1967: 216-219.

⁶ Cf. o capítulo "*La parenté des marionnettes - Masque*", in Olenka Darkowska-Nidzgorski & Denis Nidzgorski, "*Marionnettes et Masques - Au cœur du théâtre africain*", Ed. Sépia, Saint-Maur (France), 1998: 73-79.

⁷ "Primeira em importância entre as máscaras (Dogon) é a chamada *imina na*: ela é entalhada em forma de uma serpente achatada com cabeça retangular, que pode atingir até dez metros de comprimento e lembra a primeira morte mítica entre os membros do clã; ela é esculpida a cada 60 anos por ocasião de uma grande cerimônia comemorativa chamada *sigui*, cujo significado mais profundo é o de penitência contra o ancestral que perdeu a imortalidade por transgressão às leis. Cada aldeia, mesmo se pouco populosa, tem pelo menos uma destas máscaras; devido ao seu tamanho excepcional, não é utilizada nas danças, só é exposta em ocasiões do *sigui*, ou por causa da morte de pessoas notáveis muito influentes". Cf. Franco Monti, "*Le maschere africane*", Ed. Fratelli Fabbri, Milano, 1966: 61/62. Op. cit.

A inspiração figurativa de uma máscara nem sempre se refere somente ao rosto humano ou à cara do animal. Para construir máscaras enormes, as populações *Dogon* partem de animais míticos retratados com o corpo inteiro e sobretudo de figuras arquetípicas dos antepassados, representadas também em pares ou grupos, mas também de ambientes e arquiteturas típicas do seu conceito de espaço ritual, como ocorre com a máscara *sirige*, na forma condomínio, que pode atingir até cinco metros de altura⁸.

Enfim, existe uma grande variedade de objetos considerados "máscaras", não só se compararmos culturas distantes no tempo e no espaço, mas também se considerarmos cada realidade cultural em si⁹. Não é fácil traçar uma linha clara de demarcação entre as máscaras de caráter, digamos, *totêmico-ritual*, e aquelas de caráter mais *especificamente teatral*. No primeiro âmbito, as máscaras são utilizadas nas celebrações inclusive como objetos em si e algumas vezes até independentemente da presença de um ator ou de um "servidor da cena" que as coloquem ou as transportem; no segundo, diferentemente, elas são utilizadas em representações para as quais é codificado um comportamento extra-cotidiano preciso pelo ator que as usa. Entre os dois âmbitos pode haver diversas sobreposições e a linha de demarcação pode, na verdade, resultar variada, emaranhada, por vezes incerta e frequentemente fragmentada, mas esta distinção permite colher algumas diferenças nas modalidades de escolha dos materiais

⁸ "As representações de coisas inanimadas são surpreendentes: um exemplo típico é a máscara *sirige*, em forma de uma casa de vários andares. Um rosto retangular atravessado por duas ranhuras verticais profundas e largas nas quais os olhos se abrem é elevado por uma tábua que parece a fachada da antiga casa tradicional do *hogan*, com suas 80 conchas correspondentes ao número dos primeiros antepassados. A extremidade das *sirige*, que às vezes supera os cinco metros de altura, pode ser ornada por duas pequenas figuras antropomórficas – o casal mítico dos antepassados". Cf. Franco Monti, "*Le maschere africane*", Ed. Fratelli Fabbri, Milano, 1966: 68. Op. cit.

⁹ Particularmente em algumas áreas complexas e fragmentadas como a Melanésia, a variedade de tipologias pode nos levantar questões como o que pode ser considerado máscara: "As máscaras melanésianas apresentam uma enorme diversidade, não apenas do ponto de vista dos temas representados, de sua utilização e de sua função, mas também quanto às suas dimensões. Existem, na verdade, máscaras de tamanhos extraordinários como as dos Baining da Nova Bretanha, e outras, ao contrário, miniaturizadas, como as máscaras-amuleto da região do Sepik da Nova Guiné. Podemos até nos perguntar se o termo "máscara" significando "um objeto com o qual cobrimos o rosto para transformar seu aspecto natural" é realmente o mais apropriado". Cf. Francina Forment, "*Les masques d'Océanie*", in "*Planète des Masques*", prefácio de Claude Lévi-Strauss, catálogo etnográfico do Museu Internacional do Carnaval e da Máscara de Binche (Bélgica), Ed. Direction Générale de la Culture - Communauté française de Belgique, 1995: 81.

de construção. No primeiro âmbito - “*totêmico-ritual*” - a escolha dos materiais pode ser ditada pelas exigências de resistência e duração do objeto, até chegar ao uso da terracota e da pedra, como para certas máscaras pré-colombianas que presumivelmente não eram construídas para ser usadas nas cerimônias¹⁰, mas eram difundidas em toda a cultura da América do Sul e Central¹¹. Ao trabalho com lâminas de ouro estão ligadas exigências de sublimação e transmissão ao futuro, como no exemplo de várias máscaras mortuárias: as famosas antigas máscaras fúnebres chamadas “dos Achei” – descobertas em Micenas e conservadas no Museu Nacional de Atenas - e as máscaras de ouro maciço sobre rostos mumificados de alguns antigos faraós egípcios. Na verdade, no Egito antigo, nem todas as máscaras, que eram colocadas como último ato conclusivo do embalsamento e do enfaixamento do defunto, eram construídas em ouro. Muitas eram feitas de tecido engessado e depois ornado com maestria, mas graças a técnicas egípcias refinadas de conservação e a condições climáticas particulares dos locais, muitas destas máscaras chegaram a nós com enxovais fúnebres feitos com diversos tipos de material, que em outros lugares teriam se depredado (se pensarmos nas gazes de linho, nas folhas de papiro, nos casos de recipientes com sementes milenares ainda em germinação); em cada caso essas máscaras representavam um verdadeiro projeto de perpetuação no tempo e de sublimação divina do rosto¹². Nunca estas expectativas de sublimação e divi-

¹⁰ “Muitas máscaras mexicanas sobrevivem nestes lugares e remontam a antes da chegada dos europeus. A maior parte delas é feita de pedra, portanto não parece que tenham sido usadas durante as cerimônias. No entanto, isto não significa que na América Central não existiam máscaras que pudessem ser colocadas. A prova disso é que o único objeto em material perecível sobrevivente da cultura Olmec do México Central é uma máscara de madeira (hoje no Museu de História Natural de Nova York) (...) descoberta em uma escavação ao sul de Taxco no estado de Guezzero, onde presume-se que ficou enterrada por mais de dois mil anos.”. Cf. Timothy Teuten, “*Collezione di Maschere*”, tradução de Claudia Gualtieri, Ed. Orsa Maggiore, Torriana (FO), 1991: 72.

¹¹ Cf. a clara exposição por áreas geográficas de Sergio Purin, “*Le masque dans le monde amérindien précolombien*”, in “*Planète des Masques*”, Op. Cit. ..., p. 19-34.

¹² “Os sarcófagos em forma de múmia se desenvolveram somente a partir do Reino Médio, quando se difundiu o costume de cobrir a cabeça e os ombros do cadáver com uma máscara funerária. É provável que esta máscara servisse também para compensar a possível mutação do corpo mumificado no decorrer do tempo, de modo que o *ba* pudesse reconhecer o morto. Ao mesmo tempo, tentava-se uma adequação ao reconhecimento do deus dos mortos Osiride, que na maior parte dos casos era reproduzido como múmia real”. Cf. Wafaa el Saddik, “*L’inumazione*”, in AA. VV., “*Egitto - la terra dei faraoni*”, organizado por Regine Schulz e Matthias Seidel, Könermann Verlagsgesellschaft, Köln (Alemanha), 1997, edição italiana, 1999: 473/474 e prec.

nização do rosto fúnebre foram mais alcançadas do que no caso da famosa máscara de ouro de Tutankhamon, a qual, além de ser uma obra de arte elevadíssima, transmitiu os traços idealizados do jovem faraó muito melhor do que a sua múmia, encontrada em péssimo estado por causa do uso excessivo de unguentos que favoreceram uma alteração parecida com a carbonização¹³.

As exigências de longa duração e de não deperhecimento do material estão ligadas, em muitas culturas, às máscaras funerárias ou mais propriamente aos rostos que, sepultados ou inseridos no local fúnebre junto ao defunto, deveriam preservar e perpetuar a imagem (nem sempre os seus traços realistas) por períodos mais longos do que a vida de um homem ou de uma geração inteira. As características de durabilidade de um material estão às vezes ligadas ao seu grau de preciosidade, como é o caso das máscaras de ouro acima citadas ou das máscaras de pedra dura pré-colombianas. As preciosas máscaras de pedra verde e negrasca, por exemplo, a maioria integrantes do projeto de reconstrução documentária do Templo Mayor de Tenochtitlan junto ao Museu da Cidade do México, conservam às vezes até os sinais dos refinados instrumentos manuais de trabalho, para curetagem, corte, limalha, alisamento, polimento, e trazem perfurações laterais que serviam para fixá-las no rosto do defunto¹⁴. Um pouco mais frágeis, porque montadas em uma estrutura de madeira, mas tão famosas quanto, são as máscaras fúnebres astecas, que chegaram a nós do último período pré-hispânico, feitas de mosaico, nos quais a turquesa é o material mais comum, mas encontramos também pedras de jade e quartzo, minerais fixados na base com cola vegetal.

Em resumo, a ornamentação e o nível de preciosidade do ícone do rosto poderiam ser critérios para confiar à eternidade um defunto importante. Mas não é sempre assim: em sociedades mais

¹³ “A célebre máscara que protegia a múmia do jovem faraó foi confeccionada trabalhando por pressão uma lâmina de ouro para fazer cavidades posteriormente preenchidas com incrustações de vidro e de pedras preciosas (lazulite, obsidiana, quartzo, feldspato). “O ouro é a carne dos deuses”: nenhuma obra egípcia encarna melhor esta máxima do que a máscara de Tutankhamon”. Cf. Matthias Sridel, “*La Valle dei Re*”, in AA. VV., “*Egitto - la terra dei faraoni*”, Op. Cit. ..., páginas 229-235 et seq. Outras indicações de máscaras de ouro egípcias na página 280 do mesmo volume.

¹⁴ Cf. as catalogações em “*I Popoli del Quinto Sole - Arte, cultura, religione nel Messico precolombiano*”, catálogo da mostra de Bergamo 5 de setembro – 20 de dezembro de 1992, Ed. Jaca Book, Milano 1992, fig. 27, 70 e 86 e diagramas.

primitivas, privadas de matérias-primas que possam ser obtidas através da extração ou que demandem um processamento complexo, o critério de durabilidade era obtido também através de materiais naturais mais simples, talvez trazidos de longe. É o caso de certas máscaras funerárias sem ornamentos talhadas em grossas conchas assimétricas que vinham pelo oceano Atlântico, descobertas em 1869 em alguns túmulos do Tennessee pertencentes à cultura Hopewell, ou aos povos pré-históricos da América do Norte oriental, conhecidos como os “Construtores de Túmulos” (que trabalhavam também o cobre, os minérios e a cerâmica)¹⁵. Já as máscaras que funcionam para celebrar o “culto dos mortos junto aos vivos” podem ser – como veremos – até menos duradouras e portanto renováveis, quando não efetivamente “sacrificáveis” de vez em quando durante as cerimônias de comemoração.

Sempre no âmbito de referência das máscaras “totêmico-rituais” – um outro critério de escolha para a construção de máscaras ligadas a formas de dança ritual ou xamânica pode ser diretamente relacionado à abundância ou à escassez de um determinado material junto a uma determinada cultura. Um caso de escolha pela abundância é representado pelo exemplo do uso de conchas trançadas com fibras vegetais em muitas máscaras e ornamentos da África Sub-Saariana que se debruça na costa da pimenta, do mármore e do ouro, do Senegal aos Camarões, onde as pequenas e abundantes conchas brancas (os *cauri*) provenientes do Oceano Atlântico foram há muito tempo largamente utilizadas como moeda e onde a natureza – menos árida do que nas áreas internas do Norte – fornece numerosas fibras vegetais, da rafia de palmeira aos filamentos retirados das árvores de abacaxi e de bananeiras¹⁶. Junto ao amplo uso mágico de vários

¹⁵ Cf. John Galloway, “*L’arte indiana del Nord-America*”, in L.Pericot-A.Lommel-J.Galloway, “*La Preistoria e i Primitivi attuali*”, Ed. Sansoni, Firenze, 1967: 228/229. Para a compreensão da arte dos Construtores de Túmulos ver a obra fundamental de Henry C. Shetrone, “*The Mound Builders*”, New York, 1930.

¹⁶ “Em contraste, as matérias vegetais são amplamente exploradas. A mais antiga é sem dúvida a casca; retirada cuidadosamente do tronco de certas espécies de árvores, umidificada e depois martelada com um malho para esticá-la e amaciá-la, ela gera grandes peças retangulares. (...) Pode-se empregar também as fibras provenientes tanto de folhas de árvores, como a palmeira rafia, quanto de plantas modestas, como a bananeira, comum nas zonas úmidas”. Cf. Francine Ndiaye, “*Artisanats Traditionnels - Textiles*”, in “Le musée de Dakar”, catálogo das Artes e Tradições Artesanais na África Ocidental, Ed. Sépia, Dakar (Senegal) / Saint-Maur (France), 1994:165.

tipos de madeira africana¹⁷, as conchas e as fibras são trançadas às vezes para construir o rosto inteiro da máscara-chapéu, às vezes simplesmente para integrar-se aos ornamentos, que compreendem todo o traje ritual. Na realidade, este último aspecto não deveria nunca ser subvalorizado, nem na observação nem na avaliação dos aparatos de “mascaramento” que acompanham todas as outras máscaras no mundo, mas no nosso caso, este aspecto implicaria em ampliar o discurso a muitos outros aspectos do artesanato ritual das várias culturas. Portanto, vamos omitir neste texto (mas não eliminar ou esquecer) o aspecto da “máscara-traje”.

Um caso oposto de escolha de materiais pela sua “escassez” pode ser encontrado na história fascinante das máscaras de madeira zoomórficas esquimós. Efetivamente, junto aos caçadores “*Inuit*”, a madeira é um material muito respeitado e muito raro, considerado como um “fruto” precioso trazido pelas ondas¹⁸. No entanto, apesar do profundo respeito e do cuidado maníaco com o qual os *Inuit* reuniam e entalhavam a pouca madeira à disposição, o rito mágico da *escassez* era perpetuado e, ao final das cerimônias para as quais eram criadas, as máscaras eram queimadas por reterem cargas de poderes sobrenaturais não administráveis fora do rito. Esta prática da queima da máscara fez com que aquelas refinadíssimas obras de arte se tornassem raríssimas e impossíveis de ser encontradas, para o grande desapontamento dos primeiros colecionadores e etnólogos que cus-

¹⁷ “Nem todas as madeiras podem ser utilizadas, seja pelas limitações rituais - é necessário, por exemplo, uma madeira específica para cada tipo de máscara - seja pelas qualidades negativas atribuídas a determinadas plantas, habitadas por espíritos malignos (...). No entanto, estas mesmas madeiras são especificamente procuradas quando se deseja obter uma máscara-fetiche que, uma vez esculpida, terá, com a adição de preparados mágicos, um poder apotropaico e protetor”. Cf. Franco Monti, “*Le maschere africane*”, Op. Cit. ..., p. 30.

¹⁸ “Foi grande o estupor - recíproco - quando os *Inuit* (assim, com o nome do “povo”, se definem os mesmos esquimós) encontraram os primeiros navegadores europeus. Convidados a subir nos navios, os caçadores boreais ficaram estupefatos *principalmente com a madeira*, além dos tecidos quentes e do estranho “gelo” dos metais e do espelho. Não imaginavam que existisse tanta madeira. Cadeiras, mesas, cómodas, o mesmo madeiramento das embarcações. De onde vinha? A única madeira que aquela gente já tinha visto e manipulado, habituados como eram à brancura vazia do horizonte, era a dos galhos carregados pelas ondas nos rios dos mares de Bering. Aquele raro fruto marinho, preciosíssimo, era recolhido e conservado com o máximo de cuidado para construir *máscaras e trenós*, junto com pedaços de osso. E o respeito pela madeira, sobretudo a de abeto e de bétula, tornou-se uma característica dos *Inuit*. Contrariamente ao que ocorre na arte ameríndia, eles permaneceram fiéis ao uso das cores vegetais e minerais feitas de seiva, ocres e óxidos, fixadas tradicionalmente com vapor de urina”. Cf. Duccio Canestrini “*Quando l'animale si fa maschera*”, in “*Airone*”, n° 166 - Fevereiro, 1995: 42. Op. cit.

taram a obter exemplos de máscaras dos xamãs *Inuit*, trocando-as enfim por matéria-prima em vigas de madeira¹⁹. O que é perturbador nesta atmosfera rarefeita de seleção, uso e sacrifício xamânico do material precioso – a madeira – é o resultado formal das máscaras *Inuit* (particularmente as das populações do sudoeste do Alasca²⁰, como a etnia *Yup'ik*), que fascinaram os artistas vanguardistas do século XX, sobretudo os surrealistas. Trata-se de composições fantásticas, geralmente assimétricas, entre um mundo humano e um mundo animal sublimados em traços quase abstratos, que podem ser combinadas em máscaras de “rostro duplo”; ou com frequência um animal ou parte dele pode ser sobreposto a alguns traços essencialmente humanos²¹.

Muitas máscaras esquimós eram muito delicadas para serem vestidas e eram carregadas com as mãos em frente ao rosto, ou a uma certa distância dele. Os numerosos apêndices e elementos pendurados ao redor do núcleo de madeira da máscara (plumas, fragmentos de osso, barbatanas de baleia) tinham o objetivo de fazer oscilar e amplificar os movimentos e o ritmo impressos pelo oficiante, quase como “esculturas dançantes”.

Como se pode deduzir a partir dos poucos exemplos aqui apresentados, no âmbito das máscaras totêmico-rituais, a escolha do material parece então guiada por um certo sentido de “mais-valor”, ou melhor, podemos dizer de valor “psicopompo” que as diversas culturas atribuem ao próprio material.

Já no segundo âmbito de referência, aquele das máscaras mais “*especificamente teatrais*”, como veremos mais amplamente a seguir, os materiais são escolhidos com base em critérios de “vestibilidade”

¹⁹ Devemos a um destes pesquisadores, Alphonse Pinart, uma extraordinária coleção de máscaras esquimós do Alasca (no estilo das etnias “Koniang” e “Chugach”) conservada no Museu de Boulogne-sur-Mer no distrito de Calais, na França, e reproduzida em cores no catálogo do Museu.

²⁰ Muitos arqueólogos e etnólogos dividem a região esquimó em três zonas principais: a *sudoeste* (Ilhas Aleutinas, Ilha Kodiak, Cook Inlet, Península do Alasca e sudoeste do Alasca, abaixo do delta do rio Yukon), a *noroeste* (noroeste do Alasca e nordeste da Sibéria), e a extremamente *oriental* (ilhas árticas, Baía de Hudson no Canadá, Groenlândia, Labrador e parte da Terranova).

²¹ “As máscaras expressivas, cheias de imaginação e individualidade das populações *Yup'ik* dos deltas do Kuskokwim e do Yukon constituem as obras *Inuit* mais espetaculares. As formas assimétricas, os contrastes de cores e todos os móveis evocam a visão de um mundo fantástico, além do real. Estas máscaras antropomorfas e zoomorfas comportam geralmente um rosto menor, integrado à composição para simbolizar o espírito do ser encarnado pela máscara”. Cf. Allen Wardwell, “*Masques Indiens et Inuit d’Amérique du Nord*”, in “Planète des Masques”, Op. Cit. ..., p. 45/46.

e adaptabilidade da máscara, não só ao rosto do ator, mas também aos movimentos de todo o resto do seu corpo. Por isso o conceito de “espessura da máscara” muda de acordo com cada cultura, tendendo, digamos assim, a *espessar-se* naquelas de caráter mais primitivo e a *afinar-se* nas civilizações com códigos representativos mais complexos. Ocorre assim desde com as diversas espessuras das máscaras de madeira, a película do couro animal, os extratos de lama, a aplicação da cor, até a pele e carne humana reeducada para “comportar-se” como máscara arquetípica.

Além disso, os materiais escolhidos para a construção da máscara são frequentemente usados não apenas para construir todo o rosto da máscara, mas também para integrar os adornos que compreendem o traje ritual correspondente. Em alguns locais da África, por exemplo, é considerada máscara não só o elemento que cobre o rosto, mas todo o complexo de acessórios que é vestido pelo dançarino²². Este é um aspecto que, na realidade, não deveria ser muito subvalorizado nem na observação nem na avaliação dos aparatos de “mascaramento” e “traje” que acompanham todas as outras máscaras no mundo, mas no caso da África, apesar de algumas exceções de utilizações diversas, o discurso sobre a máscara é dificilmente separável até mesmo dos aspectos da dança e portanto da concepção mais geral de “ritmo”²³.

Nas grandes tradições de teatro e dança, de caráter “representativo e narrativo”, a relação entre dimensões do rosto humano e máscara facial tende a ser mais equilibrada: nas dimensões, no peso e no já citado conceito de “espessura”.

Se na ilha de Bali, na Indonésia, o termo *Topeng*, que indica uma

²² “Na África subsaariana, a “máscara” designa o conjunto do traje que cobre a cabeça, o corpo e os membros, ao qual se unem os enfeites e os acessórios que o dançarino brandir. Além disso, ela geralmente deve ser completamente dissimulada, deve desaparecer completamente por trás da entidade que ela representa”. Cf. Francine Ndiaye “*Les masques, objets d’art ou objets rituels?*”, in “*Le musée de Dakar*”, catálogo das Artes e Tradições Artesanais, Ed. Sépia, Dakar (Senegal) / Saint-Maur (France), 1994: 16.

²³ “A máscara efetivamente está quase sempre intimamente ligada àquele elemento fundamental da vida do africano, que é a dança; e o é a tal ponto que pareceria difícil falar de uma separadamente da outra. O ritmo aparece em muitos mitos africanos como existente na origem do mundo, geralmente até como criador dos mundos e de seus habitantes (...). É talvez por isso que as máscaras africanas foram criadas sobretudo para *estar em movimento*; poder-se-ia dizer que a dança é o complemento necessário para a sua total compreensão estética”. Cf. Franco Monti, “*Le maschere africane*”, Op. Cit. ..., p. 17-23.

forma de teatro-dança ritual no qual são utilizadas refinadas máscaras de madeira leve, pode ser traduzido como “apertado contra o rosto”, na “Ópera de Pequim” chinesa, mesmo as complexas *maquillages* que substituem as antigas máscaras abandonadas pelos atores para melhor permitir a expressão do canto são hoje consideradas “máscaras faciais”. O mesmo ocorre com o teatro-dança no estilo *Kathakali* da Índia do sul, onde a elaborada maquiagem do rosto, finalizada com inserções de papel de arroz, constitui uma máscara de grande efeito visual que cobre e transforma os traços do ator, mas os deixa inclusive elasticamente livres para mover-se na complexa dança fisionômica prevista no antigo código expressivo indiano. Parece haver, segundo as necessidades representativas e as técnicas físicas e vocais utilizadas pelo ator ou pelo dançarino, uma interdependência não só entre o tamanho e o peso, mas também, e sobretudo, entre estes e a *espessura* que separa o rosto humano do rosto simbólico da máscara. Neste ponto, podemos compreender também, dentro do mesmo conceito de “Máscara”, o mesmo rosto deformado de um ator na interpretação codificada de um determinado personagem-tipo grotesco, como se neste caso a espessura impalpável entre a identidade cotidiana e a presença cênica extracotidiana do personagem fosse representada apenas por um “véu de máscara”. No âmbito da representação teatral, é justamente em função da espessura e da maior ou menor mobilidade de que a máscara necessita ao redor e junto ao rosto do ator, que entram em jogo os diversos materiais com os quais ela pode ser construída.

No mundo da *Commedia dell'Arte*, a máscara representa o núcleo e o símbolo de toda uma série de elementos de representação que – mesmo tendo se desenvolvido com sucesso por volta do final do século XVI²⁴ em um contexto espetacular verdadeiramente leigo

²⁴ A origem é seguramente precedente. Como se sabe, o primeiro documento escrito que comprova a constituição de uma companhia de *Commedia dell'Arte* remonta a 1545, documento já publicado por E. Cocco, “*Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*”, no “*Giornale storico della letteratura italiana*”, LXV, 1915, página: 57/58, mas relatado extensamente também em publicações mais recentes: ver por exemplo Roberto Tessari, “*Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*”, Ed. Mursia, Milano, “1981-1989”: 113/114, ou ainda AA.VV., “*Attore - Alle origini di un mestiere*”, organizado por Laura Falavolti, Ed. il Lavoro, Roma, 1988: 35/36. A análise de alguns documentos ainda não suficientemente estudados, que comprovam a presença na Espanha, por volta de 1530, de companhias italianas como a do bergamasco Zan Ganassa, poderiam levar ainda mais para trás a data exata de constituição destas companhias.

e não diretamente ligado a rituais religiosos – parecem conservar ecos de memória mais antiga, pagãs, pré-cristãs e até reminiscências antropológicas primitivas e infraculturais que demandam comparações contínuas entre as formas de representação de outras culturas²⁵. Para o personagem de Arlequim, por exemplo, um arquétipo particularmente interessante que parece fazer parte da variada bagagem de referências sobre as quais se apoia a complexidade indomada desta máscara é o do Homem Selvagem, em todas as manifestações que ele assume nas variadas culturas italianas e europeias: Homem Árvore, Homem dos Bosques, Bobo Selvagem ou mesmo Eremita Primitivo que periodicamente explode na sociedade humana com uma violência provocativa e catártica, mas frequentemente adquirindo funções pedagógicas e educativas para a própria sociedade²⁶.

O elemento grotesco-selvagem permanece no caráter de Arlequim, mesmo quando a máscara se emancipa do ambiente natural e primitivo para enfrentar o ambiente culto ou aristocrático da sociedade renascentista, da qual torna-se um serviçal ou, mais precisamente, na qual “entra a serviço” como bufão, bobo-da-corte e provocador grotesco²⁷.

Por este motivo, antes de enfrentar uma viagem “transcultural” entre os materiais que acompanham a construção das máscaras da *Commedia dell'Arte* e de outras tradições longínquas, pode ser útil investir (no próximo parágrafo) no tema específico do “Grotesco”, ou aquele elemento que desloca – sem suprimi-los definitivamente mas, pelo contrário, conservando muitas vezes toda a sua carga *trágica* – os elementos originais fúnebres, rituais ou evocativos de uma máscara para os diversos elementos catárticos do “bufo”, do irônico, do satírico ou do cômico.

É uma passagem fundamental, sem a qual arriscamos não

²⁵ Cf. Claudia Contin, “*I comportamenti scenici come pratica attiva della differenza*”, in AA.VV., “*Scena senza Barriere*”, organizado por Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Ed. Provincia di Pordenone, Pordenone, 2002: 151-178.

²⁶ Cf. Claudia Contin e Ferruccio Merisi, “*Arlecchino e l'Uomo Selvatico – Rapporto uomo-natura in antiche tradizioni carnevalesche*”, in AA.VV., Progetto Sciamano 2002, organizado por Claudia Contin, Ed. Provincia di Pordenone, Pordenone, 2002: 189-250.

²⁷ Cf. Claudia Contin, “*Arlecchino Giullare Selvatico*”, como premissa de “*Il Mondologo di Arlecchino – Spettacolo comico grottesco per anime perse*”, Ed. Campanotto, Udine – Pasian di Prato, 2001: 30-36.

compreender plenamente as potencialidades arquetípicas, transculturais e atemporais que muitos estudiosos de diversas disciplinas entreviram no inapreensível e incodificável “Sonho da *Commedia dell'Arte*”.

Do ponto de vista dos materiais e das espessuras que são empregados na construção e depois no uso das máscaras da *Commedia dell'Arte*, podemos traçar um percurso gradual da escultura dos traços grotescos no molde de madeira à paciente batedura do couro, à cor espalhada no rosto do ator para integrar a pele clara com a máscara escura, até a “máscara grotesca” em movimentos que os traços do ator comporão, seja para falar, uma vez que a parte inferior do rosto permanece descoberta pela máscara, seja para executar com a cabeça e o pescoço os potentes “golpes de máscara” previstos pelas técnicas da *Commedia dell'Arte*.

Seguindo este percurso, da madeira ao couro, às cores, até a carne do rosto do ator, buscaremos desenvolver os próximos parágrafos sobre a construção e o uso das máscaras da *Commedia dell'Arte*, incluindo informações e curiosidades sobre a construção de máscaras de outras culturas visitadas diretamente por mim ou recebidas nas iniciativas interculturais periódicas da “Escola Experimental do Ator”²⁸.

Trata-se de um *escursus* que diz respeito sobretudo ao *fascínio* da construção das máscaras, ligado à relação com os materiais e os processos de vestidura-transformação-mascaramento do trabalho do ator na *Commedia dell'Arte*.

O GROTESCO

O sentido do grotesco em várias culturas e a morfologia dos traços nas máscaras da Commedia dell'Arte.

Geralmente o desenvolvimento do elemento grotesco é ligado à derivação dos ritos agrários da fecundidade e da abundância. A “su-

²⁸ Cf. Ferruccio Merisi, “Le attività pubbliche della Sala Arlecchino: La Casa delle Differenze”, in AA.VV., “Progetto Sciamano triennio 2007-2008-2009”, organizado por Claudia Contin e Ferruccio Merisi, Tradução inglesa de John Glynn, Ed. Provincia di Pordenone, Pordenone, 2010: 57-69 e fichas anexadas p. 70-86.

blimação grotesca da realidade” tem a mesma potência artística das formas de “sublimação divina e religiosa”, mas tem origem em uma fonte pré-expressiva distinta da humanidade. O aspecto grotesco se desenvolve a partir da relação irônica e auto-irônica do homem com os elementos da natureza que ele se viu cuidando e organizando desde as primeiras sociedades baseadas na agricultura e na criação. Aos aspectos animísticos e ligados ao deus pão, típicos das sociedades mais antigas de caçadores e coletores, se unem sucessivamente o aspecto catártico do grotesco, que transforma em “festa” ou “festividade” até os resíduos mais violentos das leis atávicas naturais. Através do grotesco, portanto, a “roznadura” original se transforma em “escárnio” e depois em “riso”.

É o caso, por exemplo, das máscaras dos Iroqueses do leste da América do Norte que parecem ter origem muito antiga. Elas se dividem principalmente em dois tipos que eram utilizados por duas sociedades rituais distintas oficiantes de um grande número de ritos e festivais agrários, entre os quais destacam-se aqueles para celebração de colheitas fartas. As máscaras da sociedade “*Rosto de Espiga de Milho*” eram construídas com palha de milho com franjas irregulares e com tufo de cabelos trançados juntos formando grossas espirais ao redor dos olhos e da boca que conferiam uma insólita expressão inquieta e confusa; as máscaras da sociedade “*Rosto Falso*”, esculpidas em madeira e finalizadas com crina de cavalo ou eventualmente com círculos metálicos ao redor dos olhos, provocavam efeitos expressivos ainda mais incisivamente grotescos²⁹. Exemplos de caracterização grotesca existem também quando os mitos a serem evocados se relacionam diretamente com o controle ou a irregularidade das danças, em um misto de sabedoria e loucura que distingue os personagens entregues a estas funções. É o exemplo de certas máscaras de madeira Kwakiult da costa noroeste americana, nas quais é representado o

²⁹ “De concepção humorística e grotesca, uma vez que apresentam bocas e olhos exagerados, utilizados como meios de expressão cômica ou de outros estados emotivos, causam rapidamente uma impressão surpreendente. Entalhes de corte profundo dividem o rosto em zonas distintas ou contribuem para um forte reforço dos olhos, das bochechas, da boca e da testa. (...) Traços contorcidos e até destorcidos se encontram com frequência (...) unem-se ao efeito selvagem e às vezes quase alegre destas esculturas”. Cf. John Galloway, “*L'arte indiana del Nord-America*”, in “*La Preistoria e i Primitivi attuali*”, Op. Cit. ..., p. 222/223.

personagem Noohlmahl, mestre e guardião das danças, que, nas representações mais antigas e tradicionais apresenta traços exagerados e características bufas, entre as quais sobressai um nariz enorme³⁰.

No caso da *Commedia dell'Arte* – ou pelo menos na visão dela que a “Escola Experimental do Ator” escolheu para as suas próprias pesquisas – o elemento do grotesco é declarado, desejado, buscado e representa o ponto central não somente da morfologia da máscara, mas de todo o comportamento do ator que a veste e de toda a estrutura de representação³¹. Na verdade, as formas da máscara na *Commedia dell'Arte* não são realmente compreensíveis se não levarmos em consideração as posturas e as de-formações que o corpo do ator assume durante os movimentos, as caminhadas, os golpes de máscara e os comportamentos que distinguem os vários caracteres fixos dos personagens. Arlequim, Polichinelo, Pantaleão, Balanzone, os Capitães, os *Zanni* carregadores e todos os outros papéis que povoam a *Commedia dell'Arte* são definidos não só pelo tipo de máscara que colocam no rosto, mas principalmente pela “máscara física” construída no corpo do ator através de uma codificação integrada de comportamentos e formas. Aliás, mesmo os papéis da *Commedia dell'Arte* que não colocam a máscara de couro no rosto – como os Nobres, os Enamorados e quase todas as figuras femininas de todos os extratos sociais – devem vestir com a mesma precisão a máscara física icônico-comportamental que os definem³².

Quase podemos dizer que, diferentemente de outras culturas – como a balinesa, na qual, como veremos, a definição dos traços nas

³⁰ “O Noohlmahl, ou Dançarino louco, representa um personagem estranho e peludo, complexado por causa do seu enorme nariz. Muito consciente das diferenças de tradição, ele zela pelo bom andamento das cerimônias. O Noohlmahl agia como um guardião do protocolo e das tradições, reagindo violentamente se uma palavra inapropriada fosse proferida ou se um dançarino fizesse um passo de dança incorreto. (...) O primeiro é a representação tradicional do personagem, com sobrancheiras caídas e um nariz grande, muitas vezes de forma exagerada, do qual às vezes corre um líquido”. Cf. Steven C. Brown, “*La Côte Nord-Ouest*”, in AA.VV., “*Ars des Indiens d'Amérique du Nord*”, catálogo da coleção de Eugene e Clare Thaw - Mona Bismarck Foundation, Somogy éditions d'art, Paris, 1999: 116.

³¹ Cf. o parágrafo “La passione per il Grottesco” do ensaio: Claudia Contin, “*Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte*”, in “*Prove di Drammaturgia - Rivista di inchieste teatrali*”, anno I - n° 1/2 - Setembro de 1995, Ed. Carattere - C.I.M.E.S - Universidade de Bolonha, 40/41; recentemente traduzido e publicado também em espanhol: “Viaje de un actor por la Comedia del Arte”, tradução de Moisés González, Ed. Sobre Escena, Gijón-Asturias (España), 2001.

³² Ibidem, parágrafo “Archetipi e deformazione grottesca nei personaggi della Commedia dell'Arte”, p. 49-54.

formas e nas cores das máscaras serve para identificar precisamente cada tipo de caráter – na *Commedia dell'Arte* a máscara de couro geralmente escura serve para tirar a definição do rosto, levando a atenção para o corpo do ator e sua definição física do caráter. Ferdinando Taviani percebeu bem este aspecto. Constantemente preocupado em destruir folclorismos e preconceitos novos e velhos a respeito da *Commedia dell'Arte*, ele não economiza polêmicas agudas e refinadas nem mesmo nas apresentações das máscaras da família Sartori:

Ao contrário do que geralmente se pensa, o uso da máscara estabeleceu-se, para alguns tipos teatrais, mais baseado em considerações de tipo dramático do que com o objetivo de definir personagens característicos. (...) Digamos, em síntese: na *Commedia dell'Arte*, a máscara serve para *delimitar* sem *definir*.³³

Sem aprovar a derivação pedagógica de maior eficácia físico-mímica do ator devido ao uso da máscara³⁴ - reforçada por Mikla-sevskije e por muitos ramos da pesquisa novecentista sobre o ator contemporâneo – Taviani desloca a *definição do caráter* do objeto máscara ao contexto dramático, ressaltando a relação entre a fixidez do primeiro e a variabilidade do segundo:

Os tipos fixos tiravam a sua energia – dramaturgicamente falando – da relação entre a rigidez de alguns traços sempre iguais e repetidos, e a elasticidade de uma zona aberta, que em termos modernos poderemos chamar de o “caráter” do personagem, que podia variar de comédia a comédia, de forma a combinar-se em montagens sempre diversas. Quanto mais essa zona aberta fosse sujeita a variações, menos o tipo deveria ser psicologicamente definido pelo seu aspecto exterior.³⁵

A preocupação de Taviani em negar caracterizações psicológicas na máscara vai até o ponto de anular por completo o rosto,

³³ Cf. Ferdinando Taviani, “*Sulla sopravvalutazione della maschera*”, in AA.VV., “*Arte della maschera nella commedia dell'Arte*”, organizado por Donato Sartori e Bruno Lanata, catálogo da mostra Milano-Veneza 25 de Novembro de 1983 / 19 março de 1984, Ed. La Casa Usher, Firenze, 1983: 112/113.

³⁴ A representação caracterizada pela mímica do corpo inteiro fazia com que a máscara, quando havia, não fosse um impedimento, mas certamente não era a máscara a determinar ou favorecer a mímica do corpo, Ibidem, p. 112.

³⁵ Ibidem, p. 113.

pelo menos o humano, disposto sobretudo a redefini-la com atributos vegetais ou animais:

A máscara não é *um outro rosto* para os tipos da *Commedia dell'Arte*, mas um *rosto perdido*, seja porque de uma cor “perdida”, quase negra, seja porque – justamente porque negra – é um rosto perdido, aponta para alguma coisa que foi arrancada (...). As máscaras da *Commedia dell'Arte* (...) contradizem o *interno* do rosto e deixam que o rosto seja resolvido em sua casca corpórea, transformam o rosto em focinho.³⁶

Este tipo de preocupação talvez esteja na base do fato de que, na maioria das vezes, tanto os estudiosos quanto os atores – e até mesmo as máscaras – tenham se limitado a descrever as formas das máscaras de *Commedia dell'Arte* quase exclusivamente segundo as semelhanças mais ou menos evidentes com este ou aquele animal.



Arlequim faminto, do espetáculo “Il Mondologo di Arlecchino” de Claudia Contin – foto Associação “La Gazza Ladra”, 1995

Esta negação de caracterização psicológica é algo que, por sua vez, paralelamente e como uma espécie de crítica velada, chama a atenção para o problema contemporâneo do rosto nu do ator que frequentemente se vê escravo dos clichês pseudo-expressivos glorificados pela própria identidade do intérprete, que não têm nada a ver com os pressupostos expressivos do objeto máscara. As máscaras – não apenas as da *Commedia dell'Arte*, mas de culturas de todo o mundo – nunca são consideradas como representações de identidade pessoal ou de estados psicológicos humanos de tipo naturalista. Isto não sig-

³⁶ Ibidem, p. 113/114.

nifica, no entanto, que elas sejam completamente desconectadas das manifestações expressivas arquetípicas do homem.

Nós da "Escola Experimental do Ator" nos apaixonamos por este conceito de "neutralidade" e de "negação" da personalidade, expresso por Taviani na definição da máscara, que permitiria aplicar também ao ator da *Commedia dell'Arte* as questões sobre o ator "neutro", sobre o ator "disponível" e "proteiforme" que muitos teatros de pesquisa do século XX investigaram. Mas atualmente nós nos mantemos apaixonados também por um estudo antropológico e expressivo (não somente pré-expressivo) da máscara. As definições daqueles que se ocupam da expressividade de máscaras não relacionadas com as tensões individuais do teatro contemporâneo ocidental são na verdade totalmente distintas – e isentas destas preocupações.

Pela sua própria natureza, a máscara já tende a exprimir uma situação psicológica basilar (*não pessoal*), comum a toda a espécie humana; na escultura negro-africana a constância das emoções e a sua universalidade são, pode-se dizer, potencializadas ao máximo e atingem um absoluto ideal na transposição plástica. A máscara não reproduz, pois, a emoção singular em um momento definido, não é o retrato do homem que teme, que combate ou que morre, mas é o Temor, a Guerra, a Morte.³⁷

Como se vê, neste caso, termos ligados aos estados emocionais e psicológicos do homem são utilizados para reforçar – no fundo – o mesmo caráter de *fixidez* e *rigidez* que Taviani havia especificado para as máscaras da *Commedia dell'Arte*, anulando os traços do rosto e da psique.

O particular foi visto, compreendido, superado: ele desaparece como tal para dar lugar ao universal, válido sempre, para o homem de qualquer tempo e de qualquer condição. Em um plano psicológico, a origem da máscara é buscada na aspiração mais atávica do ser humano de escapar de si mesmo para poder enriquecer-se com a experiência de diversas existências.³⁸

³⁷ Cf. Franco Monti, "*Le maschere africane*", Op. Cit. ..., p. 9.

³⁸ Ibidem, p. 9 et seq.

Aspectos deste "transfert" extracotidiano entre homem e máscara foram percebidos, no âmbito da *Commedia dell'Arte*, por outro estudioso especialista no teatro barroco e menos preocupado em fazer uma crítica a certa decadência do teatro contemporâneo. Roberto Tessari soube descrever algumas passagens fundamentais, quase *rituais*, da vestidura e do mascaramento do ator da *Commedia dell'Arte*, especificando e definindo uma

(...) relação de cumplicidade tão frequente que culmina em uma forma de identificação descoberta: contato que dura a vida inteira do intérprete e permite à máscara viver através do tempo em uma série ininterrupta de reencarnações, mas também exige que o ator leve em consideração os traços que ela adquiriu com o tempo. A vestidura do ator da *Commedia dell'Arte* assume uma intensidade de significado estranha à interpretação casual.³⁹

Ao invés de se concentrar exclusivamente nas negações e anulações da morfologia do rosto ou da psique humana, esta abordagem permite abrir reflexões sobre as ampliações e as mutações – digamos “extra-pessoais” – da *personalidade*, que envolvem o ator no seu ofício. Mas ela se abre também a uma perspectiva “extratemporal” que, reconectando-se, mais uma vez, de um lado a conceitos mais antigos e míticos da máscara e de outro às modernas exigências de reapropriação ritual da própria máscara, expressas por Copeau, por exemplo, leva Tessari a

(...) perguntar se é verdade – como é verdade – que através da máscara flui no ator uma personalidade distinta, qual seria essa personalidade, de onde vem, e sobretudo qual seria sua relação com as características expressivas da comédia italiana na sua celebrada estação barroca.⁴⁰

Enfim, a máscara, o traje, o mascaramento, são elementos que vivem graças ao movimento e à ação do ator, mas ao mesmo tempo

³⁹ Cf. o parágrafo “Anatomia della maschera-personaggio e morfologia della maschera-oggetto” de Roberto Tessari, “*Maschere barocche*”, in AA.VV., “*Arte della maschera nella commedia dell'Arte*”, Op. Cit. ..., p.87.

⁴⁰ Ibidem, p. “88/89”.

guiam, influenciam e determinam o comportamento do ator, em uma troca que, mais do que meramente técnica, deve tornar-se também – pelo menos parcialmente – ritual, se quisermos entrar em contato com as sabedorias arquetípicas, sobre-culturais, pré-expressivas que os séculos acumulam sobre cada máscara, em cada cultura... mesmo na cultura leigo-profissional da *Commedia dell'Arte*.

A arte do cômico, em síntese, não é somente educação do improvisado, mas acima de tudo respeito a uma tradição, capacidade de lidar com o passado que cada máscara carrega consigo, exercício dirigido a explorar incessantemente o patrimônio cujo peso o ator assume no ato de colocar a máscara pela primeira vez. Esta é uma verdadeira cerimônia iniciática, na qual os restos da máscara, inertes no chão após a morte do primeiro intérprete, adquirem uma nova vida. Através do gesto com o qual o ator veste o seu figurino, cada parte do figurino torna-se parte do ator, traçando no seu entorno as fronteiras de leis comportamentais intransponíveis.⁴¹

Além do debate histórico-filológico sobre a *Commedia dell'Arte* dos séculos passados, desde as suas origens ainda não completamente documentadas até as várias declarações de decadência e morte – das quais os operadores teatrais e os atores devem tomar alguma distância para não serem bloqueados por um controle excessivamente filológico da criatividade⁴² - não há dúvida de que também o século XX se voltou para o mito da *Commedia dell'Arte* para produzir reconstruções e reinvenções extremamente interessantes ao redor deste patrimônio de conhecimentos da máscara ocidental.

Devemos nos referir a estas máscaras tão presentes na cena atual ou nos laboratórios de mascareiros profissionais do teatro se quisermos passar pela experiência direta da concepção e do trabalho. O discurso sobre os tipos humanos que podem influenciar a definição dos traços grotescos da máscara da *Commedia dell'Arte* é extremamente delicado: de um lado pode depender do gosto e da experiência

⁴¹ Ibidem, p. “87/88”.

⁴² Cf. “Introduzione” e “Rapporti con la storia e le tradizioni”, in Claudia Contin, “*Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte*”, Op. Cit. ..., p. 27-29.

caricatural do mascareiro, de outro é influenciado pelos componentes animalescos que estas máscaras indubitavelmente carregam consigo e que também colocam em contato os tipos fixos da *Commedia dell'Arte* com os aspectos mais primordiais da relação homem-natureza. A delicadeza deste discurso fez com que estes mesmos mascareiros – que conhecem a fundo as características de cada máscara para cada tipo fixo e para as suas “variações” – quase nunca se tenham sentido impelidos a descrever e codificar (pelo menos por escrito) estas mesmas características, limitando-se a indicar regras gerais e escolhas formais de abordagem à plástica grotesca dos rosto de couro.

Podemos trazer o exemplo daqueles que são considerados os maiores mascareiros do século XX italiano: os mestres Sartori, pai e filho. Para Amleto Sartori, já escultor, iniciador da tradição de família e redescobridor das técnicas de trabalho sobre o couro, a relação com a máscara era baseada em um estudo aprofundado da anatomia humana e na capacidade de colher, através da expressão, a alma do personagem. O meio do retrato e da memória caricatural-expressiva dos rostos encontrados na vida era determinante para a criação das numerosas máscaras que nos deixou⁴³. Mais do que isso, para Amleto Sartori, a máscara representava a visão deformada e esteticamente sintetizada, não apenas das características exteriores do rosto humano, mas até mesmo daquelas interiores do caráter⁴⁴. Devemos observar, em relação à discussão já levantada anteriormente, que o mascareiro não tinha intenção de referir-se à personalidade do ator a ser “colocada em foco”, mas àquela da tipologia humana à qual a máscara deveria de vez em quando referir-se. É bem verdade, porém, que um trabalho preciso de concepção e adaptação gradual da máscara era feito por Amleto Sartori diretamente sobre o ator,

⁴³ (...) eu não poderia dizer exatamente quantas fiz. Certamente muitas, e cada vez com um estado de espírito de quem dá um salto no escuro, encontrando ali os tipos conhecidos em uma vida esticada como uma corda ou vislumbrados nos perfis delgados que separam o sono da vigília. Cf. “*Dagli appunti autobiografici di Amleto Sartori*”, in AA.VV., “*Maschere e Mascheramenti - i Sartori tra arte e teatro*”, catálogo da mostra em Pádova - 16 de fevereiro / 12 de maio de 1996, Ed. il Poligrafo, Padova, 1996: 18.

⁴⁴ A máscara surgiu como uma necessidade, como uma aspiração a um jogo, como uma *deformação* do próprio homem; é essencialmente um fenômeno visual ligado, como todos os fenômenos estéticos, a um pressuposto, a um núcleo moral. Uma vez que o rosto é o espelho da alma, lugar privilegiado da expressão humana, a máscara não é mais que um meio para caracterizar uma personalidade, para realçar as características interiores. Cf. Amleto Sartori, “*Discorso sulle maschere*”, in Ibidem, p. 49.

que depois deveria usá-la participando assiduamente dos ensaios de movimento e de interpretação do caráter. Um exemplo para todos é representado pela longuíssima colaboração e amizade entre Amleto e Marcello Moretti, primeiro e inesquecível intérprete de Arlequim no "Servidor de dois patrões", encenado por Giorgio Strehler. Em relação ao filho, Donato Sartori, continuador da arte paterna, além das suas diversas atividades como escultor contemporâneo e experimentador de linguagens plásticas, a viagem da fisionomia humana à fisionomia grotesca da máscara ocorre com uma atenção particular às semelhanças entre cabeças humanas e cabeças de vários animais. Referindo-se a uma série de tratados seiscentistas de fisiognomonia que questionam o caráter de um indivíduo através dos seus traços exteriores, ele propõe aos seus alunos um tipo de treinamento da observação através da comparação entre traços humanos e traços animais, os quais deveriam corresponder a indícios sobre a índole do caráter⁴⁵. Por esta razão, hoje ouvimos falar no *Arlequim Gato*, nos *Zanni Macacos*, nos *Capitães Pássaros*, no *Polichinelo Galo*, e assim por diante. Até mesmo dentro de um mesmo tipo fixo podemos verificar variações de referências fisionômicas de animais. Por exemplo, o *Arlequim Gato*, com traços vibrantes e um grande corte oblíquo no olhar, elaborado por Marcello Moretti⁴⁶, se contrapõe ao *Arlequim Touro*, carrancudo e com traços mais pesados, elaborado muitos anos mais tarde pelo ator Enrico Bonavera, aluno de Ferruccio Soleri. De qualquer forma, em todas as diferentes máscaras de Arlequim que podem ser construídas, existem características comuns que distinguem, por exemplo, este caráter de outros *Zanni* de nariz curto, como o Briguela, por exemplo.

Mas quais são estas características fixas? O que distingue os principais tipos fixos da *Commedia dell'Arte* da grande variedade de elaborações e interpretações que podemos encontrar hoje, não só

⁴⁵ Cf. "Glossarietto fisiognomico", in Donato Sartori e Bruno Lanata, "Maschera e Maschere...", Op. Cit. ..., p.31-38, no qual são reproduzidas gravuras e codificações derivadas de vários tratados, como o de Giovan Battista Della Porta, "La fisionomia dell'uomo e la celeste" em Veneza, 1652, ou os estudos fisionômicos entre homem e animal de Charles Le Brun, também no século XVII, até a obra de Charles Darwin sobre a "Espressione dei sentimenti".

⁴⁶ Na verdade, Amleto Sartori havia criado três máscaras para Marcello Moretti: um *Arlequim Gato*, um *Arlequim Raposa*, um *Arlequim Touro*; entre todas Moretti escolheu o *Arlequim Gato*.

nos mascareiros profissionais de teatro, mas também no mercado turístico e, geralmente muito mais confuso, nas máscaras *souvenir* de Veneza? Como se orientar no complexo escuro de traços desenhados no couro? Como, em resumo, se reconhece uma máscara?

Todas estas são perguntas que eu ouço com mais frequência dos espectadores – na Itália e no exterior – durante os seminários e as demonstrações de trabalho da “Escola Experimental do Ator”, ou ao final dos nossos espetáculos de *Commedia dell'Arte*, na frente da mala com as minhas máscaras. Na verdade, são perguntas que um mascareiro sabe responder quase instintivamente enquanto confeciona uma máscara, tendo introjetado nela as características fisiológicas, graças não somente à inspiração de iconografias antigas ou dos poucos achados (moldes e máscaras) conservados do passado⁴⁷, mas também referindo-se às características comportamentais de cada tipo fixo da *Commedia dell'Arte*, que se espelham sutilmente nos traços do couro. Trata-se, no entanto, de um conhecimento ligado a certa sensibilidade plástica e icônica que ainda não se tentou codificar totalmente.

Uma contribuição inovadora deste texto pode ser o oferecimento de algumas referências-guia para o reconhecimento dos vários tipos de máscara através de certos traços ligados às características do seu caráter. É uma responsabilidade que pessoalmente eu assumo com muito prazer, mais como mascareira e artista figurativa do que como pesquisadora, a partir do momento que se trata de dar um testemunho da experiência compartilhada com diversos artesãos, mais do que uma codificação teórica aprovada pela comunidade intelectual. Naturalmente não se trata de uma contribuição que esgota o tema, mas de uma proposta de coordenadas para estimular codificações futuras e mais aprofundadas. Será portanto uma resposta de caráter não estritamente filológico, mas sobretudo de caráter artesanal, resultado da experiência plástica e escultórica de quem escreve na construção direta de todas as máscaras utilizadas desde 1990 pela Companhia “Hellequin Attori & Cantori” [Hellequim atores & can-

⁴⁷ Algumas matrizes de madeira e poucos exemplos de máscaras de couro do século XVII e XVIII são conservados no Museu da Ópera de Paris e no Museu da Biblioteca de Burcardo em Roma.

tores] e pela "Escola Experimental do Ator", seja nos espetáculos ou nas atividades didáticas. Mas é também uma resposta necessária às perguntas que os fruidores (público, alunos e etnólogos) continuam a dirigir aos "adeptos do trabalho", na sua abordagem ao complexo mundo da *Commedia dell'Arte*.

É preciso reforçar mais uma vez que uma compreensão aprofundada das características de cada máscara não deveria prescindir de uma abordagem das características comportamentais e caracteriais dos diversos tipos fixos da *Commedia dell'Arte*, assim como do conhecimento do complexo sistema de movimento-voz-comportamento exigido do ator em cada tipo de máscara⁴⁸. Eu já forneci algumas classificações gerais em textos anteriores, como aquelas que reagrupam as máscaras da *Commedia dell'Arte* em grupos homogêneos, seja pelas características de traços saltados em maior ou menor grau, seja pelos movimentos que estas características comportam no uso da máscara e que reassumimos para uma primeira indicação de base:

1) As *máscaras muito proeminentes*: são máscaras com traços muito saltados em relação ao plano do rosto. Sobretudo o nariz tende a entender-se para fora, demandando do ator um maior esforço para sustentar e mover a máscara com eficácia. Entram neste grupo muitos Capitães e os *Zanni* de nariz longo. Também são denominadas "*máscaras-de-três-quartos*" uma vez que a melhor percepção do seu relevo plástico ocorre quando elas estão em posição ligeiramente diagonal em relação ao público.

2) As *máscaras muito planas*: estas tem formas mais achatadas, com traços amplos, narizes mais arredondados e curtos; em movimento são máscaras mais velozes, mais saltitantes, mais nervosas; fazem parte desse grupo, por exemplo, os *Zanni* de nariz curto, como os Arlequins e os Briguelas. Podemos chamá-las de "*máscaras-frontais*", uma vez que se vistas de perfil reduzem a força de suas linhas amplas, que são bastante visíveis se vistas frontalmente.

3) As *máscaras com relevo intermediário*: frequentemente carac-

⁴⁸ Cf. as reconstruções e as codificações do trabalho de ator para cada arquétipo caracterial da *Commedia dell'Arte* desenvolvidas pela Escola Experimental do Ator in Claudia Contin, "*Gli Abitanti di Arlecchia - Favole didattiche sull'arte dell'attore*", Ed. Campanotto, Pasian di Prato (UD) 1999.

terizadas pelo nariz achatado e traços caídos, tem formas que saltam para a frente para depois caírem; são máscaras menos velozes do que as planas e menos potentes do que as proeminentes; são máscaras de velhos, dos Pantaleões ou dos Polichinelos; são máscaras “*laterais*”, uma vez que de lado se pode ler melhor o perfil curvilíneo e as corcovas do nariz. Tem formas proeminentes ou esquivas e os arcos das sobrancelhas franzidos para a frente.⁴⁹

Agora veremos pela primeira vez algumas indicações de como se pode distinguir uma máscara da outra dentro destes três grupos.

MÁSCARAS DOS SERVOS

O grupo mais numeroso dos tipos de máscaras da *Commedia dell'Arte* é constituído pelos *Servos*, sobretudo aqueles chamados de *Zanni* que no decorrer dos tempos e na passagem por numerosos intérpretes assumiram muitos nomes mais ou menos famosos. As máscaras dos *Zanni* podem fazer parte de duas das classificações acima citadas: a das máscaras muito proeminentes ou a das máscaras planas.

Entre os *Zanni* com máscara plana encontramos, por exemplo, os servos mais famosos como Arlequim e Briguela. Podemos ter inúmeras interpretações de ambos os caracteres, mas o que é que normalmente distingue um do outro?

Ambos têm o nariz muito achatado no rosto, mas Arlequim tende a ter as narinas mais largas, quase adquirindo, em alguns casos, as formas de um nariz negro-africano, enquanto a ponta pode ser mais ou menos larga ou sutil, mas normalmente é levantada em um esguicho velhaco e infantil. Já o Briguela pode ter um nariz com proporções mais equilibradas entre a ponta e as narinas e com formas um pouco mais arredondadas ou “amassadas”, quase acentuando um caráter menos sociável e expansivo comparando ao de Arlequim. Ambas as máscaras apresentam um desenho especial curvo com as bochechas levantadas, mas em Arlequim ele é mais puxado lateralmente, em direção às orelhas, e muitas vezes com grandes foscas ou mesmo espirais que lembram bochechas puxadas pra cima

⁴⁹ Cf. “La maschera”, in Claudia Contin, “*Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte*”, Op. Cit. ..., p. 43/44 et seq.

do eterno sorriso com dentes arreganhados ou do seu mais antigo riso semi-demoníaco. Já Briguela tem as bochechas curvilíneas mais desenvolvidas frontalmente no plano do rosto, e são menos encavadas, ou às vezes até um pouco inchadas em uma expressão bem-humorada de carrancudo. Os dois tipos de máscara podem ter bigodes de pelo arrepiado e até mesmo espessas sobrancelhas retorcidas, mesmo se esses elementos são bem mais frequentes em Briguela que, sendo mais velho que Arlequim, apresenta uma pelugem mista, chamada "sal-e-pimenta", com vários pelos claros e escuros. Quando a pelugem aparece também na máscara do Arlequim mais jovem, é certamente mais escura (negra, morena ou avermelhada) e é mais emaranhada e dura, às vezes quase crespa. Com frequência, ambas as máscaras apresentam o clássico "galo" na testa, mas este é um elemento particularmente ligado à figura do Arlequim (em cuja máscara ele não pode faltar jamais), enquanto podemos encontrar Briguelas que não o têm ou que o apresentam de forma só insinuada. No Arlequim, o galo pode ser mais ou menos acentuado, mais ou menos saltado da testa, muitas vezes pintado de vermelho, mas refere-se geralmente à lembrança de um velho chifre diabólico cortado fora quase como se quisesse civilizar as origens inquietantes da máscara, de

modo que – ao contrário – em algumas máscaras inspiradas em morfologias mais arcaicas é possível encontrar até mesmo dois galos nos dois lados da testa, ou mesmo dois verdadeiros cornos. Por outro lado, o galo na testa de Briguela parece ter perdido tais referências claras de cornos diabólicos, tornando-se, sobretudo, uma suposta referência à presença de verrugas e excrecências no rosto de camponeses e aldeões que fazem referência às antigas figuras dos *Zanni*; aspecto que juntaria este "galo" às numerosas



Molde e máscara neutra do rosto da atriz e matriz de madeira com máscara de couro do Arlequim de Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim, 2000



Matrizes de madeira e máscaras de Arlequim confeccionadas por Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim, 2000

Briguela tende a correr mais uniforme e transversalmente na testa, deixando-se encrespar em direção ao centro com expressões às vezes mais franzidas (encrespamento pra baixo) e às vezes mais estúpidas (encrespamento pra cima). Além disso, o corte dos furos para os olhos do ator é completamente distinto: Arlequim tende a apresentar furos muito mais amplos⁵⁰, com formas arcadas ou com o ângulo externo erguido em expressões alegres e velhacas; Briguela normalmente apresenta furos pequenos perfeitamente redondos que centralizam a pupila do ator que usa a máscara, mas

"verrugas" presentes em muitas máscaras do Polichinelo.

No entanto, o que realmente distingue as máscaras de Arlequim das de Briguela é o tamanho e a expressão do olhar. Os arcos das sobrancelhas de Arlequim estão sempre muito erguidos na parte que vai da metade pra fora da máscara para depois voltar a baixar em direção à base do nariz, criando com frequência acentuadas rugas duplas de expressão que separam a testa em duas séries de arcos erguidos. Já a linha da sobrancelha de



Máscaras de Briguela confeccionadas por Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim, 2000

⁵⁰ Esta é uma característica que se pode ver hoje nas máscaras de *Commedia dell'Arte* que se prestam a uma recodificação das características do Arlequim. Várias gravuras do passado ou alguns achados sobreviventes do século XVII também nos mostram máscaras de Arlequim com furos pequenos e redondos, que hoje caracterizam principalmente o tipo do "Zanni Arcaico" de máscara curta.

deixa entrever um pouco do globo ocular branco e das pálpebras, obtendo uma expressão um pouco atônita e menos desperta.

Já no que diz respeito aos *Zanni* com máscara proeminente, trata-se de um caráter mais próximo à figura do carregador, ou seja, do homem que trabalha duro: um tipo fixo ao redor do qual surgiram as mais variadas interpretações grotescas de traços humanos e animais. O principal aspecto destas máscaras é o enorme desenvolvimento do nariz, característica – com algumas diferenças precisas que veremos em seguida – que eles compartilham com a maior parte das máscaras de Capitão. Os narizes de *Zanni* podem ter vários tamanhos, desde sete-oito centímetros dos *Zanni* menores até quase trinta centímetros em interpretações mais raras. Na verdade, algumas interpretações de *Zanni* ditos "venezianos", uma vez que reelaborados por um gosto folclórico-carnavalesco particular, ligado a outras máscaras perturbadoras (como o *Doutor da Peste*), podem superar estas medidas até chegar aos exageros de certos *Zanni* "bruxólicos" recentemente rastreáveis em Veneza, com narizes de até um metro de comprimento. Máscaras com narizes tão irritantemente pronunciados são certamente de grande efeito visual, se consideradas sozinhas, fora da cena, mas no teatro, não conseguem sustentar os ritmos de movimento e os golpes de máscara que caracterizam o trabalho do ator de *Commedia dell'Arte*, deslocando-se para tipos de representação ou de mascaramento mais solenes e imóveis como os do carnaval veneziano.

Dentro das medidas previstas para uma máscara teatral da *Commedia dell'Arte*, a característica do nariz, qualquer que seja o comprimento escolhido, é de ser muito esticado para a frente, com uma base larga que compreende toda a junção dos olhos e das narinas em uma forma que se afina gradualmente em direção à ponta; é como um tipo de "flecha", como um focinho que se estende para cheirar o mundo: a curiosidade e a ingenuidade popularesca dos *Zanni* são efetivamente resumidas neste forte sinal da sua fisionomia.

Um outro sinal característico na expressão assombrosa dos *Zanni* são as arcadas das sobranceiras, que se erguem na parte mais central, com frequência exageradamente, e depois caem lateralmente em uma ampla curva em direção ao zigoma, obtendo o efeito oposto



Matrizes de madeira e máscaras de Zanni confeccionadas por Claudia Contin - foto Arquivo Arlequim, 2000

da curvatura presente nas máscaras do Arlequim, ou seja, uma expressão de um personagem mais simplório e menos inteligente, apesar da sua curiosidade aguda. O corte dos olhos – geralmente amplo para compensar a visibilidade escassa, da parte do ator sob a máscara, causada pelo grande nariz – também obtém o efeito de um olhar arregalado cheio de admiração: isso através de formas caídas do canto externo e um desenho fortemente arqueado da pálpebra superior.

Já Polichinelo representa a máscara de um servo “completamente à parte”, que não se encaixa nas duas primeiras classificações e que analisaremos, portanto, mais à frente, comparando-o com as figuras dos velhos.

MÁSCARAS DE CAPITÃO

Como já foi dito, as máscaras do Capitão da *Commedia dell'Arte* também geralmente se caracterizam, como as dos *Zanni*, pelo imenso desenvolvimento grotesco do nariz, tanto que para muitos neófitos torna-se às vezes difícil distinguir entre os dois tipos. Para os Capitães, assim como para os *Zanni*, o comprimento do nariz não é fixo e pode variar de poucos centímetros a alguns decímetros. Mas o que distingue o nariz dos Capitães é uma tendência mais irregular e com falhas, que termina normalmente com uma ligeira inclinação para cima do último trecho em direção à ponta: uma nuance às vezes pouco perceptível, mas sempre fundamental para dar uma certa “arrogância” à expressão da máscara. Importantíssima e muitas vezes óbvia é a entrada brusca (como um corte ou a lembrança de um golpe rápido) presente na junção do nariz, na parte superior do septo nasal, que confere ao nariz do Capitão um aspecto



Máscaras de Capitão confeccionadas por Claudia Contín – foto Arquivo Arlequim, 2000

de nojo ou desdém, como quem “torce o nariz”.

A forma das arcadas das sobrelhas também distingue os Capitães dos *Zanni*: ao invés de serem erguidas ao centro, elas são fortemente franzidas e baixas com a carranca ameaçadora em direção ao corte do septo nasal. A testa é com frequência muito mais alta e ampla do que a das outras máscaras e tende inclusive a cobrir uma parte da zona superior da cabeça do ator. De qualquer forma, ela contribui para a

expressão zangada com traços franzidos que lançam-se para a frente e em direção ao nariz. O furo dos olhos é frequentemente mais sutil e comprido e meio falhado, como se quisesse deixar passar um olhar mais cortante.

Em resumo, mesmo sendo ambas as máscaras muito proeminentes, podemos dizer que as dos *Zanni* de nariz comprido são máscaras abertas, dilatadas e alongadas para a frente, enquanto as dos Capitães são máscaras mais centrípetas, franzidas, com traços concentrados no centro do rosto da máscara.

Estas diferenças fundamentais deveriam tornar simples a distinção, não fosse pelo fato de que entre os dois tipos verificamos contaminações e reinvenções muito frequentes, ao ponto de criar as interessantes figuras dos “Zan-Capitani”, que podem ter uma referência iconográfica interessante nas famosas gravuras setecentistas dos “Bailes de Sfessania”, de Jacques Callot.

MÁSCARAS DOS VELHOS

As máscaras dos velhos da *Commedia dell'Arte* estão inseridas – como já dissemos – na terceira categoria das “máscaras com relevo intermediário”, mesmo que com algumas exceções significativas,

que veremos mais adiante.

Na história da *Commedia dell'Arte* sempre houve muitos velhos, mas um dos tipos que hoje é mais conhecido e que reassume as principais características arquetípicas de todos os outros grande velhos é, sem dúvida, Pantaleão. Nas máscaras de Pantaleão a velhice nem sempre é representada pela estilização plástica de rugas na testa, ao redor dos olhos e ao lado das narinas, mas sobretudo pelos traços caídos: as bochechas encavadas tendem a cair, assim como as linhas que definem as pesadas pálpebras inferiores; mesmo o buraco dos olhos tem os ângulos externos inclinados para baixo. O característico nariz de Pantaleão também é voltado para baixo com uma curva que pode ser inspirada em vários bicos de pássaros, como, por exemplo, o papagaio ou ainda mais diretamente da interpretação exagerada e acentuada de alguns narizes achatados ou dos chamados “nariz de judeu”⁵¹, curvados elegantemente desde a raiz.

As arcadas das sobrancelhas são arqueadas abruptamente para cima na parte mais interna e avançam para o centro da testa, para depois voltar a cair inclinadas na parte mais externa que se junta com o zigoma; estes traços geralmente podem ser decorados com sobrancelhas espessas de pelo longo, despenteado e branco, acentuando o aspecto de anciandade da máscara. Nem sempre as sobrancelhas de pelo são aplicadas sobre a máscara de Pantaleão, mas não pode faltar um acessório típico “avulso”: trata-se da barbicha branca pontuda que é aplicada diretamente no queixo do ator e que fica quase rígida, muitas vezes com a ponta ligeiramente voltada pra cima, em direção ao nariz. Em algumas máscaras, ao invés de pelo



Matrizes de madeira e máscaras de Pantaleão confeccionadas por Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim, 2000

⁵¹ No Brasil, fala-se em nariz adunco ou nariz de papagaio.

ou cabelos brancos, são aplicadas sobrancelhas e barbichas de estopa madura ou cânhamo amarelado.

Existe uma outra máscara que é classificada entre os tipos dos velhos da *Commedia dell'Arte*, embora geralmente tenha um aspecto e um caráter menos decrépito do que Pantaleão: trata-se do *Balanzone*, um “tipo fixo” da *Commedia dell'Arte* para o qual convergem aspectos arquetípicos de muitos outros Charlatões, falsos doutores e professores macarrônicos. No entanto, a sua máscara não faz propriamente parte daquelas de relevo intermediário, mas se mistura com aquelas classificadas como “planas”, ou seja, “frontais”: os seus traços, na verdade, não são caídos, e o seu nariz não se arca para baixo. O nariz e a testa são os elementos mais importantes da máscara de *Balanzone*, tanto que em muitos exemplos famosos nem existem bochechas e o nariz pende diretamente da testa. Os traços são, digamos, “da cor do rubi”, frequentemente arredondados: o nariz não é muito proeminente, mas é muito mais inchado e importante do que o dos servos de nariz achatado: tem uma ponta grossa que às vezes é sutilmente avermelhada para evidenciar o caráter guloso e embriagado da máscara. Mesmo a testa parece inchada, às vezes com uma espessura homogênea, às vezes com verrugas salientes, sugerindo a obstrução do cérebro do doutor e a sua confusão intelectual. Às vezes, abaixo do nariz, pode ser aplicado um pequeno bigode negro e bem cuidado. A expressão um pouco míope é geralmente obtida – mais do que com óculos – através de um corte amplo e redondo acima da cavidade dos olhos.

Quando a máscara do *Balanzone* tem bochechas, elas mantêm o aspecto verrugoso e um pouco “adiposo” do resto da máscara.



*Máscaras de Balanzone confeccionadas por
Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim
2000*

MÁSCARAS DE POLICHINELO

As máscaras de Polichinelo fazem parte da categoria de relevo intermediário, como as do Pantaleão, e apresentam algumas semelhanças com estas últimas que podem confundir o observador inexperiente. Polichinelo também tem um nariz muito curvilíneo para baixo, alguns traços caídos e com frequência muitas rugas estilizadas na testa e nos cantos dos olhos. Já as bochechas são geralmente menos cavadas e mais inchadas e altas. De fato, os traços caídos de Polichinelo e todo o seu sistema de rugas não são inspirados nas características da velhice, mas em uma sábia mistura de expressão chorosa e expressão irônica. O nariz tem características mais grosseiras e menos elegantes do que as do velho Pantaleão, às vezes mais próximas da imitação de um bico, às vezes deformadas com algumas falhas grotescas.

Algumas características pouco conhecidas do tipo fixo de Polichinelo se referem, de fato, à figura do deformado, à corcunda, que é um acessório importante de muitos figurinos. Estas características de deformidade foram estilizadas e inseridas na estranhíssima e enigmática expressão desta máscara partenopéia⁵²; uma referência típica são as verrugas, por exemplo, que variam de duas a uma quantidade imprecisa às vezes espalhadas pela testa, no nariz, até nas bochechas e maçãs do rosto. Mas em alguns casos não há verrugas, como em algumas máscaras inspiradas no Polichinelo pintadas por Tieppolo nos afrescos de Ca' Rezzonico em Veneza⁵³, que, no



Máscaras de Polichinelo confeccionadas por Claudia Contin – foto Arquivo Arlequim, 2000

⁵² O termo partenopéia é uma referência ao nome antigo de Nápoles, local de origem desta máscara. Ou seja, máscara napolitana (N. T.).

⁵³ Cf. AA.VV., “*Satiri, Centauri e Pulcinelli - Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*”, catálogo da mostra em Veneza - 21 de outubro de 2000 / 14 de janeiro de 2001, Ed. Marsilio, Venezia 2000.

entanto, apresentam outros elementos de deformação nas formas particularmente retorcidas e quebradas do nariz e de outros traços.

MADEIRA

Experiências de escultura entre as máscaras da Ilha de Bali e os moldes de madeira para as máscaras da Commedia dell'Arte

Depois de haver encontrado diversas vezes mestres balineses na Itália e no exterior, no decorrer do ano de 1993 o diretor Ferruccio Merisi e a Arlequim Claudia Contin da “Escola Experimental do Ator” fizeram a sua primeira viagem à Ilha de Bali para aprofundar os estudos sobre a dança balinesa e sobre as técnicas de construção das máscaras de madeira. Além das aulas de dança *Baris* e *Topeng* ministradas pelo grande mestre I Made Djimat e pela sua colaboradora Cristina Wistari (colaborações renovadas continuamente com sucessivas idas à Itália), grande parte do tempo foi dedicada à escultura nos laboratórios de Ida Bagus Oka (vilarejo de Mas) e do escultor-dançarino Ida Bagus Alit (vilarejo de Lodtunduh), e aos estudos iconográfico-plásticos junto a grandes mascareiros como I Wayan Tanguh (vilarejo de Sukawati), I DW Nyoman Tsita e I DW PT Kebes (vilarejo de Batuan).

Graças a eu ter frequentado estes artistas balineses, a “Escola Experimental do Ator” possui hoje um riquíssimo acervo fotográfico da sua produção e das coleções de máscaras de madeira, através do qual se pode observar as variações estilísticas e as diversas interpretações artísticas dos caracteres e dos tipos fixos daquela cultura⁵⁴. Além disso, posso contar hoje com uma coleção de máscaras, materiais e instrumentos adaptados para a gestão de um laboratório artesanal intercultural entre *Commedia dell'Arte* e máscaras do mundo⁵⁵. Um dos elementos mais intensos da experiência foi a relação com a transformação de tipos muito especiais de madeira.

Talvez a madeira seja o material mais utilizado no mundo para

⁵⁴ Cf. “Archivio Arlecchino: Maschere Balinesi (foto Claudia Contin 1993)”, in AA.VV., “Progetto Sciamano 2005”, organizado por Claudia Contin, Ed. Provincia di Pordenone, Pordenone, 2005: 229-237.

⁵⁵ Cf. Claudia Contin, “Materiali e Riti per la preparazione e l'uso delle maschere”, in AA.VV., “Progetto Sciamano 2005”, organizado por Claudia Contin, Op. Cit..., p. 205-224.

a construção de máscaras. Em muitas culturas ele é considerado um material sagrado, privilegiado para a construção de objetos rituais. No complexo sistema filosófico africano, por exemplo, a hierarquia dos materiais o situa no primeiro lugar⁵⁶ e, de acordo com os vários tipos de madeira, abundantes na África, lhes são atribuídos diversos usos e funções mágicas⁵⁷.

O aspecto ritual é extraordinariamente importante também na Ilha de Bali, na Indonésia, onde a madeira para construção de máscaras é escolhida e tratada com diversos cerimoniais. A própria figura do escultor, que deve transformar a madeira em máscara, é sujeita a procedimentos iniciáticos e a regras de descendência. *Undagi tapel*, ou seja, o escultor de máscaras, recebe o seu nome por herança e por longa tradição de transmissão. Ainda hoje, apesar do crescimento de um mercado paralelo de máscaras para turistas, a maior parte dos mascareiros vive nos vilarejos de Mas ou de Singapadu, onde também viveram os seus próprios antepassados. Antes de poder tornar-se escultor, o artesão deve submeter-se a cerimônias de purificação e compreender a fundo os rituais ligados às máscaras sagradas. Mas somente alguns conquistam a habilitação de construir as máscaras para as representações de danças sagradas – como o *Tópeng* – e poucos podem entalhar as grandes máscaras do Barong e da Rangda,

⁵⁶ “Segundo a filosofia africana, o metal, a pedra, a argila (...) não são mais do que *kintu* – não são mais do que “coisas”. Somente o pedaço de madeira utilizado pelo entalhador para as esculturas é mais que uma “coisa”; ele vem da árvore, da “vida dos invisíveis” (...) da vertical que liga o cosmo ao *nommo*-água das profundezas. Como um *reposoir*, como a residência dos Loa, a madeira de tais árvores é um *kintu* privilegiado. (...) Sendo mais próxima dos Loa, dos Orixás, dos antepassados, a madeira é preferida como matéria-prima para as obras de arte”. Cf. Jahn Janheinz, “*Muntu - La civiltà africana moderna*”, Ed. Einaudi, Torino, 1966: 169.

⁵⁷ “Nem todas as madeiras podem ser utilizadas, seja pelas limitações rituais - é necessário, por exemplo, uma madeira específica para cada tipo de máscara – seja pelas qualidades negativas atribuídas a determinadas plantas, habitadas por espíritos malignos (...). No entanto, estas mesmas madeiras são especificamente procuradas quando se deseja obter uma máscara-fetichismo que, uma vez esculpida, terá, com a adição de preparados mágicos, um poder apotropaico e protetor”. Cf. Franco Monti, “*Le maschere africane*”, Op. Cit. ..., p. 30.

⁵⁸ “Uma vez que a sagrada máscara Rangda é muito importante, ela só é esculpida por pessoas consagradas na forma prescrita. Algumas aldeias têm duas máscaras Rangda, uma que permanece no templo dos mortos, a outra no templo da aldeia. Ambas são esculpidas a partir de árvores vivas *kepub-rangdu* ou *pule* em uma cerimônia que pede permissão aos espíritos da árvore para usar a madeira. (...) Como a Rangda, a máscara Barong demanda enorme respeito das poucas comunidades balinesas que as possuem. (...) Se o sacerdote de um templo tiver uma visão instruindo os fiéis a adquirir uma Barong, os aldeões encontrarão os recursos necessários”. Cf. Judy Slattum, “*Masks of Bali - Spirits of ancient drama*”, Chronicle Books, San Francisco, 1992: 124 et seq.

as mais potentes entre as figuras mitológicas do animismo balinês⁵⁸. As tipologias das máscaras no vivacíssimo mundo ritual-espetacular balinês são muitas e não é possível neste artigo descrever um grande número; podemos encontrar algumas nos relatórios de viagem da “Escola Experimental do Ator” para os estudos de interação e comparação entre *Commedia dell’Arte* e danças⁵⁹.

Uma vez que o processo de entalhe é por si só sagrado, o sacerdote do templo, o escultor e todo o vilarejo escolhem o dia mais propício para cortar a árvore e começar o processo de amadurecimento. A escolha da árvore que deverá fornecer a madeira para cada tipo de máscara é muito importante. Cortar uma árvore é considerado um ato muito delicado: mesmo a retirada de um galho de um pequeno pedaço de madeira vem acompanhada de orações e de oferendas do sacerdote e do escultor, que devem pedir permissão ao espírito da árvore. Frequentemente, as árvores pré-selecionadas se encontram na área de um templo ou em um cruzamento de vias sacras, então as oferendas devem ser feitas também para o espírito do lugar, uma vez que se a árvore for retirada plena de energia divina natural, o processo é considerado perigoso, sobretudo para o sacerdote. Uma vez cortada, a madeira deve amadurecer por muitos meses, pois diz-se que a madeira verde danifica a saúde do escultor. A madeira utilizada para a escultura das máscaras balinesas tem qualidades muito especiais. As árvores sagradas incluem o *pule*, o *waru taluh*, o *kayu kepah*, o *kayu jaran* e o *kepuh-rangdu*, e diz-se que é comum baixar o espírito de Banaspati Raja. Os tipos de madeira *pule* e *kepuh* são ambos fortes, mas não são duros nem compactos. Têm um grão de veias finas e homogeneamente distribuídas e raramente apresentam nós ou deformações estruturais. Estas características facilitam muito a escultura das máscaras, uma vez que estas madeiras são macias para a penetração das goivas e das facas de entalhe. A resistência e a regularidade das fibras faz com que não se quebrem facilmente, nem mesmo quando a espessura da máscara, escavada gradualmente tanto nas formas ex-

⁵⁹ Viagens de Ferruccio Merisi e Claudia Contin da “Escola Experimental do Ator” a partir de 1993: Aulas de dança *Baris* e *Topeng* com o mestre I Made Djimat e com Cristina Wistari, aulas de escultura de máscaras nos laboratórios de Ida Bagus Oka (Mas), de Ida Bagus Alit (Lodtunduh), e estudos iconográfico-plásticos com os mascareiros I Wayan Tangguh (Sukawati), I DW. Nyoman Tsita e I DW. PT. Kebes (Batuan).

ternas quanto na parte interna, torna-se muito fina. A cor clara destas madeiras facilita os procedimentos sucessivos de pintura e adorno da máscara. Todas estas árvores encontram-se nos climas quentes de todo o sudeste da Ásia e não é difícil nestes locais encontrar o *Punyan pule* que em Bali é utilizado para as máscaras mais comuns.

Na verdade, eu já conhecia esta madeira, pois a havia manuseado e esculpido desde os anos 1983-1985 sob a guia do mestre escultor e restaurador Roberto Milan em seu laboratório de Udine (Itália)⁶⁰. Devo a este mestre italiano a maior parte do meu conhecimento de base de escultura, tratamento, conservação e ornamentação da madeira, o que me permitiu depois o aprofundamento da escultura para os moldes em madeira das máscaras da “Escola Experimental do Ator” e que aqui é utilizado para as indicações técnicas deste relatório. Mas na Itália, a madeira *pule* não é facilmente encontrável, uma vez que demanda procedimentos complexos de importação.

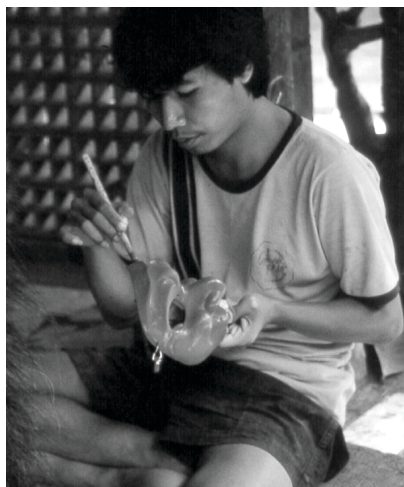
As máscaras obtidas com estas madeiras são levíssimas, se pode transpirar através delas e não pesam no rosto do dançarino. A prática com este material dócil e resistente, assim como com os instrumentos utilizados e as técnicas de escultura balinesas, influenciou também a construção dos moldes de madeira para as máscaras da *Commedia dell’Arte* na “Escola Experimental do Ator”.

A primeira operação do mascareiro balinês consiste no esboço do volume da máscara a partir da tora de madeira, graças a um pequeno machado afiado. O esboço dos traços da máscara é feito depois com goivas de corte feitas de metal, sem cabo de madeira, uma vez que não se utiliza a pressão da palma das mãos, mas se bate com um macete de madeira dura. As linhas de corte das goivas são

⁶⁰ Roberto Milan nasceu em Udine em 1950. A sua pesquisa teve início no laboratório de escultura de madeira de tradição familiar, que durante décadas assinou trabalhos de prestígio. Formado no Instituto Estatal de Arte de Udine, sob a orientação de professores como Dino Basaldella, Albino Lucatello, Pino Mucchiut, Emilio Caucigh e Gianni Grimaldi, ele depois trabalhou com importantes arquitetos, como Fitch (Londres), Bronson (U.S.A.), La Pietra (Milão). Roberto Milan já expôs em Toronto, Montreal, Frankfurt, Paris, Istambul, Londres, Surabaja, Nova York, Wasserburg, Milão, Florença, Pádua, Verona, Trieste, Udine, obtendo prêmios e reconhecimentos importantes. Os seus trabalhos se encontram em coleções particulares e públicas na Itália e no exterior. Entre elas, mencionamos algumas esculturas para: a Base Aérea de Downsview (Canadá), Tamman’s House de Londres (Inglaterra), Igreja de Woodbridge (Canadá), Igreja de Nia Nia (Congo), navio de cruzeiro Coral Princess (U.S.A.), Papa João Paulo II, Igreja de Redipuglia (Gorizia), Igreja de Flagogna (Pordenone), Igreja de Nova Cavasso (Pordenone), Igreja da Anunciação de Pradamano (Udine), Igreja de S. Maria Assunta di Manzano (Udine).

de medidas variadas e com diversas curvas. Contemporaneamente o escultor abre a cavidade interna da máscara de modo a afinar gradualmente a espessura da madeira de ambas as partes. A cavidade interna deve ser concluída antes que se proceda à finalização dos aspectos mais delicados do rosto externo da máscara. Os acabamentos são feitos com espécies de facas afiadíssimas, desta vez com cabo de madeira, uma vez que serão comandadas pela sábia pressão da palma da mão. Mas os aspectos mais fascinantes desta paciente cultura artesanal consistem sobretudo na relação que se estabelece entre o escultor balinês e a máscara durante todo o processo.

O mascareiro balinês trabalha sentado no chão com as pernas cruzadas sobre uma esteira, mantém a máscara fixa com os pés deixando ambas as mãos livres para usar os instrumentos de entalhe. Portanto, não existem tornos ou torniquetes que prendem a madeira enquanto ela é trabalhada. Pelo contrário, ela é acompanhada, retida, acariciada pela pele dos pés, com força ou com delicadeza, de acordo com a necessidade. A destreza dos pés de alguns mascareiros permite girar e guiar a máscara com os movimentos dos dedos e da planta, sem que as mãos precisem jamais abandonar os instrumen-



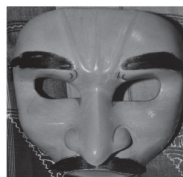
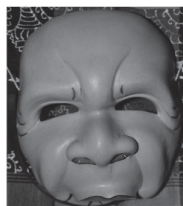
*Finalização da pintura de máscara
Topeng: laboratório do Mestre Mascareiro
Ida Bagus Oka, Ilha de Bali, Indonésia –
foto de Claudia Contin, 1993*



*Trabalho com a madeira para a máscara
Topeng: laboratório do Mestre Mascareiro
Ida Bagus Alit, Ilha de Bali, Indonésia –
foto de Claudia Contin, 1993*

tos. A própria posição do mascareiro, dobrada e inclinada sobre a máscara que está nascendo, faz com que se estabeleça com ela uma relação de intimidade e de intensa concentração: com frequência o mascareiro faz as refeições no próprio laboratório (levadas pela mulher) e come longe do resto da família enquanto trabalha.

Além disso, esta ágil forma de segurar a madeira com os pés é frequentemente interrompida por operações de teste e controle plástico das formas. A concavidade interna, por exemplo, que deverá acolher o rosto do dançarino, é constantemente testada no rosto do mascareiro durante o trabalho sobre a madeira. Este verifica inclusive aqueles movimentos particulares da testa e do pescoço que o dançarino deverá depois executar durante as cerimônias. Às vezes o dançarino que irá usar a máscara é o próprio mascareiro que a constroi. Frequentemente o mascareiro move a máscara com as mãos à sua frente, reproduzindo as vibrações e os tremores típicos da dança balinesa, de modo a controlar os efeitos plásticos em movimento, a proporção entre a luz e a sombra nos relevos e nas concavidades do rosto que está se formando. A máscara em construção passa, assim, dos pés às mãos e ao rosto do mascareiro em uma contínua “dança de nascimento”, um espetáculo verdadeiramente emocionante para quem tem a oportunidade de observar um destes artistas trabalhando. Durante a primeira estadia em Bali da “Escola Experimental do Ator” tivemos a oportunidade de observar o trabalho – na sua casa-laboratório no vilarejo de Sukawati – do grande I Wayan Tangguh, um dos mais renomados, rigorosos e famosos mascareiros da ilha. Nos encontramos na presença de um senhor miúdo, muito ancião e sobrevivente de alguns problemas de saúde que o impediram por um certo período de continuar entalhando máscaras. Tendo voltado há pouco tempo para a sala de entalhe, trabalhava ali o dia inteiro com o entusiasmo de um menino a quem tivesse sido restituído o seu país das maravilhas. Com pouquíssima cerimônia nos permitiu visitar e estudar a sua sala de exposição das máscaras e assistir aos trabalhos do laboratório, que envolvia também outros membros da família, entre os quais seu filho, ótimo dançarino, além de escultor. O ancião Tangguh perdia pouco tempo com os hóspedes, tamanha era sua concentração nas máscaras novas que estava construindo: nos o víamos sempre inclinado sobre



Coleção de máscaras do teatro balinês Topeng, personagens cômicos “Bondres”, confeccionada em Bali por Claudia Contin em 1993 sob a orientação dos Mestres Mascareiros Tangguh, Ida Bagus Alit e Ida Bagus Oka – foto de Claudia Contin, 1993

o rosto que estava nascendo entre seus pés, com o qual ele travava longas conversas, não só mima-das, mas também faladas. Con-versava em língua balinesa com a sua máscara recém esboçada, a le-vantava, a acariciava, a fazia saltar no ar e depois gargalhava, feliz, e então voltava rapidamente ao en-talhe para mergulhar de volta em um detalhe que havia acabado de perceber. Aquele relacionamento feito de gritinhos de entusiasmo, de sorrisos e caretas trocados com a máscara, foi a lição mais como-vente que poderia ter sido dada sobre a relação entre o artista e o objeto “vivo” da sua criação.

Passando às máscaras da *Commedia dell’Arte*, o material madeira não constitui o corpo da máscara que será usada pelo ator, mas é o melhor material para construir a matriz sobre a qual deverá ser batido o couro. Amleto Sartori, no seu percurso de reconstrução das técnicas de trabalho com o couro, trouxe de um tratado sobre a arte da encadernação em couro dos livros no Renascimento Veneziano a notícia de algumas matrizes em madeira e chumbo “para máscaras”⁶¹. Mesmo que ainda hoje, em Nápoles, existam alguns mascareiros que retomaram o uso de matrizes mais sólidas e duradouras de metal, até mesmo fundidas em bronze, para bater as máscaras de Polichinelo, o material realmente mais adequado para bater o couro permanece sendo a madeira, como também aconselha Donato Sartori⁶².

⁶¹ Trata-se de um tratado editado pela Longania, citado por Amleto Sartori nas suas memórias: cf. “*Discorso sulle maschere*”, in “*Maschere e Mascheramenti...*”, Op. Cit. ..., p. 49.

⁶² “É dotado de qualidades como a leveza e a resistência e pode ser trabalhado com técnicas muito simples. Entre a madeira e o couro se cria um estado de *simbiose* que permite um intercâmbio da umidade entre os dois materiais. O couro molhado cede água à madeira que lhe restitui em seguida, lentamente, quando a pele tende a desidratar-se. A evaporação ocorre com maior lentidão e regularidade. A estrutura de fibras de madeira, principalmente as de coníferas, permite a este material, apesar de rígido, manter uma certa elasticidade que atenua em parte a pressão da batidura, absorvendo-a”. Cf. “La matrice in legno”, in Donato Sartori & Bruno Lanata, “*Maschera e Maschere*”, Op. Cit. ..., p. 56.

Para a escolha do tipo de madeira a ser utilizada podemos nos remeter à madeira comumente utilizada para o entalhe e para a escultura, por não ser muito dura como o carvalho. As madeiras mais moles são mais fáceis de cortar, mas é preciso atentar para que as veias não sejam grossas demais e pouco compactas. Assim como é preciso atentar para que, qualquer que seja o tipo de madeira escolhida, ela não apresente irregularidades e defeitos que tornariam difícil o entalhe em alguns pontos: por exemplo, nós, fissuras, incrustações parasitárias. Normalmente a madeira das latifolias é considerada mais compacta e dura, enquanto a das coníferas é mais macia, mesmo que em alguns casos estas tenham veias mais largas e com tendência a fissurar-se se não estiverem bem amadurecidas. Donato Sartori aconselha a utilização de abetos e lariços (que inclusive são particularmente econômicos) porque são madeiras muito suaves⁶³, mas apresentam veias largas e de estrutura irregular que podem soltar-se imprevisivelmente sob o golpe de uma goiva, digamos, “menos adestrada” do que as manipuladas por este mascareiro experiente. Pode ser preferível renunciar em parte a esta maciez da madeira em favor de uma estrutura mais coesa, mais compacta e mais fina das fibras. Neste sentido, as madeiras de escultura e entalhe como a tília e principalmente o amieiro são ótimas. Entre as madeiras mais adequadas para as matrizes estão o *Pinus cembra*, um tipo de conífera que une as características de uma extrema delicadeza e de uma configuração mais fina e regular das veias.

A “Escola Experimental do Ator”, além de cuidar autonomamente da produção das máscaras para as suas atividades espetaculares e didáticas – graças sobretudo à paixão artesanal desta que escreve e dos numerosos alunos e colegas que se aventuram no estudo da própria máscara⁶⁴ – já organizou várias vezes cursos de construção da

⁶³ Ibidem, p. 56/57.

⁶⁴ Desde a sua fundação, uma das regras internas da “Escola Experimental do Ator” consiste em convidar cada aluno ou ator novo que solicita ou obtém a possibilidade de fazer parte da associação a confeccionar pelo menos uma máscara de couro e um figurino para o principal personagem que lhe será confiado. Nem sempre os resultados são bons para quem não tem treinamento manual e figurativo, por isso estas primeiras construções normalmente não são utilizadas nos espetáculos, mas o processo de contato com as formas e os materiais ajudará o recém-chegado a compreender melhor e a respeitar a máscara e o figurino que outras pessoas confeccionarão para ele.

máscara, ligados a projetos especiais sobre a reconstrução, a reinvenção e a renovação das formas da *Commedia dell'Arte* em relação com formas artesanais de outras culturas. O fato de construir diretamente as próprias máscaras vem da convicção que o processo de reconstrução e de pesquisa de um novo comportamento para o personagem deva fazer parte das responsabilidades do ator inclusive do ponto de vista de uma certa sabedoria iconográfica e plástica⁶⁵.

A prática com as madeiras exóticas do sudeste asiático, leves, macias e com veias muito finas nos leva às vezes a preferir o seu uso inclusive na preparação de algumas matrizes para a *Commedia dell'Arte*, sobretudo com objetivos didáticos, para facilitar a aproximação de alunos principiantes à escultura. Para usar uma imagem imediata, diremos que para um escultor cortar a madeira *pule* é quase como entalhar um rosto na manteiga: as goivas giram facilmente em todas as direções graças à estrutura regular e um pouco esponjosa das fibras. Além do mais, esta madeira, dada sua massa compacta, consegue suportar os esforços mecânicos da batidura no couro, desde que nos traços da matriz não tenham sido desenhadas linhas com relevo muito fino e com detalhes delicados (elementos aliás pouco adequados à definição estilizada das máscaras da *Commedia dell'Arte*). À leveza desta madeira corresponde, na verdade, a sua fragilidade superficial. Não é, portanto, uma madeira adequada para matrizes que devam depois ser batidas seguidamente para a produção de numerosas máscaras de couro em série.

COURO

Trabalho do couro para as máscaras da Commedia dell'Arte

O couro é talvez o material mais fascinante no que diz

⁶⁵ “Na verdade, cada ator deveria fazer a sua própria máscara de couro, desenhá-la e construí-la concretamente, escolher qual rosto deve ter e qual a estilização expressiva. Isto seria inclusive extremamente educativo no processo de reapropriação de um personagem, mas nem sempre é fácil. (...) A longa experiência da família Sartori nesta área torna as suas obras-primas verdadeiramente inconfundíveis e inimitáveis; mas é um consolo constatar uma certa retomada recente da produção de máscaras de couro, mesmo em níveis menos conhecidos, mas nem por isso pouco cuidadosos, de forma que um jovem ator pode preferir a experiência de aprender a reconstruir com suas próprias mãos (ou com a ajuda de um artesão) o rosto do seu personagem, assim como pode reconstruir com seu corpo o comportamento, ao invés de fazer um enorme esforço econômico (e de responsabilidade?) colocando no rosto uma obra de arte”. Cf. Claudia Contin, “*Viaggio di un attore nella Commedia dell'Arte*”, Op. Cit. ..., p. 43.

respeito às máscaras da *Commedia dell'Arte*, não só pelas técnicas de trabalho reinventadas no século XX por Amleto Sartori, mas pela relação quase simbiótica que instaura com o rosto do ator.

A máscara de couro é muito mais resistente do que a de papel-machê, mesmo sendo menos rígida. Ela resiste às demandas adaptando-se e ajustando-se aos movimentos do rosto que está por baixo. Não fica lascada com a umidade, pelo contrário, permite que o suor transpire, impedindo que ele grude nos olhos ou no rosto do ator. O uso frequente não a danifica, mas aumenta sua maciez, a “vestibilidade”, a comodidade e gera aquela cera superficial que só o tempo e o suor do ator concedem. Veremos a seguir que as máscaras de couro só vivem se forem usadas com frequência e se alteram de forma negativa se deixadas por muito tempo fora da cena. Além do mais, a máscara de couro não permanece inalterada após a sua fabricação, mas ela instaura uma espécie de mutação gradual em relação ao rosto do ator que a veste, deformando-se imperceptivelmente não apenas pela conformação facial, mas sobretudo pelas tensões musculares dos traços do ator comprometido, inclusive com todo o resto do corpo, com a representação do personagem. Somente quem já viu o nascimento de uma máscara de couro pode observar, depois de um certo tempo, as imperceptíveis mudanças de expressão da máscara devido à sua frequência na cena sob o rosto do ator. Uma prova evidente disso seria sobrepor a máscara usada na sua matriz de madeira original, constatando a correspondência imperfeita dos traços.

A máscara de couro é, portanto, algo “vivo”, mutável. Por este motivo, o ator da *Commedia dell'Arte* frequentemente instaura uma relação quase ritual, às vezes “supersticiosa” com a sua máscara: de qualquer modo, é uma relação de respeito por esse rosto que se sobrepõe ao nosso, que sabe adaptar-se até quase apropriar-se do nosso comportamento. Tendo que nos limitar a um discurso o mais concreto possível sobre os materiais, podemos ainda assim dizer

⁶⁶ “O couro, além de conservar as características da pele do animal ainda vivo, como a podridão, a transpiração, a resistência à tração, a flexibilidade e a insolubilidade na água, apresenta qualidades próprias de homogeneidade, compactação, tenacidade e elasticidade. (...) Sendo o couro um material orgânico, os diferentes fatores ambientais, como o calor, o frio, a umidade, causam reações diferentes aos mesmos estímulos físicos”. Ver “*La maschera in cuoio*”, in Donato Sartori & Bruno Lanata, “*Maschera e Maschere*”, Op. Cit. ..., p. 60.

que, mesmo do ponto de vista organolético, o couro é um material “vivo”, que reage ao trabalho como às mudanças ambientais⁶⁶. O couro para a fabricação das máscaras deve ser tratado com o curtume vegetal de tanino (obtido com longas imersões em licor de casca de árvore) e não deve ser submetido ao processo final de lubrificação para a impermeabilização⁶⁷. O melhor couro, mais macio e fácil de trabalhar, vem do dorso e do pescoço do animal e é chamado *vaqueta*: tem espessuras que variam entre três e cinco milímetros, adequadas à batadura das máscaras sólidas e elásticas ao mesmo tempo. Donato Sartori aconselha ao seus alunos o uso de espessuras menores, entre dezoito e vinte décimos de milímetro⁶⁸, que se pode obter partindo o couro curtido. Trata-se de espessuras mínimas, seguramente adaptáveis com mais facilidade às formas das matrizes de madeira; mas uma espessura ligeiramente maior aumenta a possibilidade de compactação das fibras do couro durante a batadura e pode-se obter assim máscaras mais sólidas, sobretudo no caso dos traços e de narizes muito saltados. Já uma espessura com mais de cinco milímetros tornaria a operação de aderência do couro aos traços esculpidos na matriz de madeira muito dificultosa: é o caso de certas peles provenientes das ancas do animal, que têm espessura de quatro a oito milímetros e são mais rígidas e menos elásticas que a *vaqueta*. Couro deste tipo pode ser útil quando se quer confeccionar máscaras com nariz exageradamente grande, pois a rigidez e a espessura maior, mesmo depois de o couro ter sido batido e seco, impedem o nariz de ceder ou deformar-se com o próprio peso. De qualquer forma é bom que máscaras deste gênero tenham traços muito simples e estilizados, uma vez que um couro deste tipo dificilmente funciona com detalhes mais miúdos.

Tentaremos retomar o mais brevemente possível algumas passagens fundamentais do trabalho das máscaras, que, no entanto, não podem ser esgotadas em uma relação técnica, mas precisariam de muita prática direta. Uma vez escolhido o pedaço de couro, ele é imerso em água por algumas horas, manipulado, puxado e

⁶⁷ Cf. as claríssimas fichas sobre diversas formas de curtimento e processamento do couro, in *Ibidem*, p. 62-66.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 63.

espremido várias vezes para ser desfibrado e amolecido. Depois, com os dedos, é pressionado contra a matriz de madeira, de forma a aderir a ela, e é fixado no verso com preguinhos de latão, que não oxidam (contrariamente ao ferro, que está sujeito à oxidação no contato com a água). Às vezes pode ser útil fixar dois preguinhos também no centro dos olhos para impedir que o couro se solte por causa da saliência do nariz. Para virar o couro ao longo da borda externa da máscara, se entalham gradualmente, à medida que o trabalho prossegue, umas linguetas que são fixadas com preguinhos. A primeira marcação dos traços da máscara é obtida com varetas e cinzéis de madeira dura de buxo que empurram o couro úmido nas cavidades e o alisam nas partes planas. Enquanto o couro desce e quase entra nas formas da máscara, as bordas são puxadas e fixadas novamente na parte de trás. Trata-se da parte mais difícil de adaptação do couro à matriz, mas se for bem executada, a fase seguinte, da batedura, será mais simples. A batedura do couro é feita com martelinhos de chifre, planos de um lado e com uma ponta fina arredondada do outro. A batedura pode demandar muito tempo, até muitas horas, uma vez que não se trata somente de garantir a aderência do couro à forma, mas de obter um adelgaçamento e uma compactação homogênea do tecido fibroso do couro em toda a máscara. A regularidade dos golpes pode obter uma agradável granulosidade na superfície da máscara, podendo gerar ótimos efeitos luminosos na cena. Também se pode fazer um alisamento final, de algumas partes ou de toda a superfície, com varetas de buxo. Durante este trabalho, o couro deve ser mantido constantemente úmido, caso contrário a batedura e o alisamento podem danificá-lo: no caso de ar muito seco, deve-se nebulizar a máscara com água para retardar o ressecamento. As intervenções de acabamento na máscara batida e seca são de vários tipos: vão desde o adelgaçamento e colagem das linguetas dentro da borda e ao redor de um fio metálico de reforço até o corte preciso dos olhos, o evernizamento interno de proteção, o tingimento e o envernizamento externos, para as quais é preciso muito cuidado, atenção e tempo de secagem⁶⁹.

⁶⁹ Ver “La rifinitura”, in *Ibidem*, p. 70-74.

CORES

Técnicas de coloração do Oriente, experiências de máscaras pintadas sobre o rosto na Índia e na China e a “maquiagem sob a máscara” da Commedia dell’Arte

O elemento da cor é importantíssimo no discurso sobre as máscaras. Ele entra em maior ou menor medida, não tanto para completar o efeito visual da máscara, mas para carregá-la de sinais simbólicos. Em todas as culturas, as cores são ricas de valores simbólicos e com frequência constituem um verdadeiro e específico código cromático que serve para identificar no rosto da máscara um personagem, um caráter, um estado de alma, um nível de classe social, um grau de divindade ou de demonicidade. De forma extremamente evidente e refinada, estes códigos cromáticos desenvolvem um papel de grande peso, sobretudo nas formas de dança e teatro do Oriente. Se tomarmos como exemplo as máscaras de Bali, as fases de coloração da madeira são complexas e fascinantes, de caráter ritual como o trabalho de entalhe. Vale a pena descrevê-las, seja pela utilização interessante de materiais naturais, seja pela lição de paciência e devoção artesanal que o procedimento comporta⁷⁰.

Somente para preparar a base da cor é necessária uma série de operações que demandam muito tempo: são utilizados maxilar de porco e ossos de cabra (deixados calcificar por longo período sob a terra e depois secos durante vinte e quatro horas em fogo obtido com a casca fibrosa de nozes de coco – a madeira não funciona porque provoca muito calor e carbonizaria os ingredientes). Depois disso, os fragmentos de osso são esmigalhados e moídos em uma taça de pedra, utilizando uma pedra polida como pilão até obter um pó grosseiro ao qual se adicionam fragmentos secos de uma cola de peixe chamada *Hanciur*. Continua-se a triturar com movimentos rotatórios até que se obtenha um pó homogêneo e finíssimo. Adiciona-se gradualmente pequenas quantidades de água e continua-se a traba-

⁷⁰ Não nos parece que, pelo menos na Itália, estas fases de trabalho com as cores tenham sido precisamente descritas; as indicações vêm da prática direta com as máscaras balinesas e das anotações de viagem da Escola Experimental do Ator em 1993.

lhar circularmente com a massa por mais duas ou três horas até que ela assuma uma consistência argilosa, quase plástica, que deve ser imersa brevemente em um banho de água que depois é jogada fora, de forma a eliminar a sujeira e a impureza superficiais. Somente no momento de estender a base sobre a máscara, a massa é diluída em muita água: quanto mais esta base acinzentada for diluída, melhores são os resultados obtidos. Mas isto significa que é preciso aplicar uma quantidade maior de demãos de tinta e deixá-las secar uma a uma sobre a máscara (até setenta e cinco passagens). Se na superfície do líquido forem observadas ainda impurezas, deve-se aplicar folhas grandes polidas sobre ela. Cada passada de base com o pincel deve ser seca no sol até que esteja bem seca e embranquecida. A cada cinco secagens, a base é polida com finíssimos materiais abrasivos. As cores, que no final são aplicadas sobre a base para a definição do caráter do personagem, procedem de variados materiais naturais: por exemplo, o negro é retirado do carvão ou de madeira carbonizada na brasa, o ouro é estendido em folha, o amarelo vem de alguns tipos de argila, assim como todas as terras avermelhadas, o vermelho mais vivo é importado da China, e por aí vai. Naturalmente, estes procedimentos e estes materiais são usados somente para as máscaras sagradas, enquanto as turísticas são hoje pintadas com tintas industriais. As máscaras com cores naturais são muito mais delicadas e demandam muita manutenção, acompanhada normalmente de oferendas diárias de incenso, flores, frutas e docinhos, que se acredita que acalmem a energia da máscara⁷¹.

O efeito final da pintura revela máscaras com cores vivas, brilhantes, contrastantes, diferentes para cada tipo de máscara. Na verdade, não são apenas as formas, mas também as cores que conferem a cada máscara balinesa o seu caráter preciso, a sua expressão especí-

⁷¹ Coleções de máscaras antigas de mestres falecidos, que podem ser visitadas na casa de alguns grandes mascareiros e dançarinos balineses, mostram os sinais do tempo na cor natural, alterada e danificada em vários pontos, mas oferecem um efeito fascinante através do ressurgimento da madeira que está por baixo, que se mistura ao amarelecimento geral das cores. Algumas destas máscaras são tidas como importantes heranças de família nas gerações de artistas.

⁷² As tipologias de máscaras balinesas são muitas, cada uma codificada nas formas e nas cores. Aconselhamos, portanto, a consulta de catálogos específicos. Mas é difícil encontrar publicações italianas. Cf. o catálogo-guia impresso na América – ágil e veloz no texto, mas fornece excelentes reproduções fotográficas de Paul Schraub – organizado por Judy Statum, “*Masks of Bali ...*”, Op. Cit. ...

fica e as características fisionômicas que lhe competem⁷².

Em outros lugares, a relação entre máscara e cor se refere também a certas formas de *maquillage* rituais ou espetaculares encontráveis em várias culturas. As cores espalhadas no rosto têm origens que se perdem no tempo e fazem parte de muitos rituais antiquíssimos geralmente ligados à caça ou à guerra. Geralmente, os procedimentos da maquiagem primitiva, através da aplicação de extratos cada vez mais espessos de cor até a cobertura do rosto e da cabeça com lama e argila pigmentadas, foram vistos como gestos precursores da utilização de verdadeiras máscaras aplicadas sobre o rosto. Se a maquiagem pode ser vista como um antepassado da máscara, também é verdade que em algumas culturas nas quais as técnicas espetaculares alcançaram refinadas codificações da arte do ator ocorreu uma espécie de viagem ao inverso: da máscara original aplicada, passou-se a pintar as cores diretamente sobre o rosto do ator, para possibilitar-lhe liberdade de movimento ou do uso da voz.

É o caso de muitos estilos da ópera chinesa⁷³, onde os virtuosismos exigidos no canto são acompanhados de acrobacias e estruturas de dança e interpretação extremamente elaboradas. Por este motivo, pintar a máscara diretamente no rosto permite um maior controle das técnicas físicas e vocais da parte do ator⁷⁴. Isto não quer dizer que o impacto visual seja menos intenso para o espectador. No estilo da Ópera de Pequim, por exemplo, a maquiagem teatral de cores muito vivas e os acessórios aplicados na cabeça alteram os traços do ator, passando da estilização das expressões humanas à composição mais marcadamente zoomorfa ou abstrata. As chamadas “faces pintadas” da Ópera de Pequim tornaram-se tão famosas no mundo que indu-

⁷² Os estilos de ópera na China são diferentes em cada região e não é simples descrever as características e as misturas ou diferenciações que ocorreram no decorrer do tempo. Para uma exposição eficaz, ver: Nicola Bavarese, “*Il racconto del Teatro Cinese*”, Ed. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997.

⁷⁴ A Escola Experimental do Ator já realizou vários estudos comparativos entre a *Commedia dell'Arte* e o Teatro Chinês em colaboração com o Serviço Cultural da Embaixada da Itália em Pequim, começando com as primeiras comparações iconográfico-morfológicas em 1995 até as primeiras viagens à China em 1999-2000 e a vinda à Itália dos mestres Chen Shu Fang e Chen Zhen Zhi para participar do “Arlequim Errante 2000” (encontro internacional entre *Commedia dell'Arte* e Ópera de Pequim - 13/29 de outubro de 2000). Cf. “*Viaggi d'esplorazione tra Commedia dell'Arte e Teatro Cinese*”, in AA.VV., “*Progetto Sciamano - anno 2001*”, organizado por Claudia Contin, Ed. Provincia di Pordenone, 2001: 9-53. A “Escola Experimental do Ator” voltou outras vezes em turnê à China em 2004 e em 2008, convidada tanto pela Academia do Teatro Tradicional quanto pela Academia do Teatro Contemporâneo de Pequim.

zem muita gente a acreditar que a maquiagem seja a única forma de mascaramento do rosto no teatro chinês, mas isto é um erro: estas maquiagens teatrais não só derivam do antigo uso das máscaras como hoje na China são utilizados vários tipos de máscaras de diversos materiais, em muitos outros estilos teatrais ou em representações de festividades populares⁷⁵. Definitivamente, a mesma *maquillage* da Ópera de Pequim é considerada na China uma verdadeira máscara aplicada no rosto, onde cada cor tem um significado simbólico específico que ajuda a definir cada aspecto do personagem. Podemos dar um exemplo: na máscara facial do famoso personagem do Rei dos Macacos *Sun Wukong*, a cor branca da base é símbolo de inteligência e de astúcia segundo a tradição chinesa, os traços de animais desenhados em vermelho são símbolo de fidelidade e valor, a tinta dourada ao redor dos olhos é sinal distintivo da divindade. Há centenas⁷⁶ de maquiagens dos vários personagens, detalhadamente codificadas, e por isso a capacidade de maquiar-se corretamente antes de entrar em cena é mais uma das artes refinadas que se unem à complexa

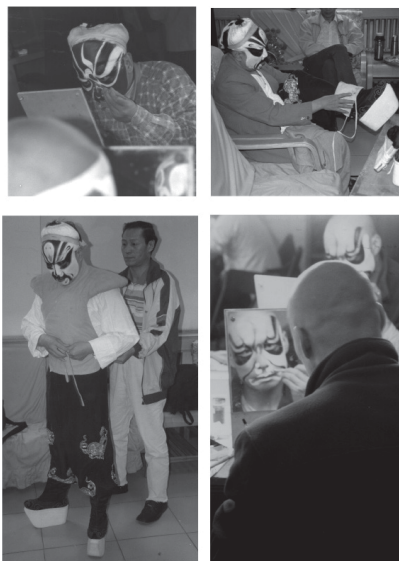


Preparação da maquiagem para Ópera de Pequim, personagem cômico Chou, no rosto do Arlequim Claudia Contín, confeccionada pelo ator chinês Xu Xuan – foto de Veronica Risatti, 2007

⁷⁵ Em um belo livro publicado em Pequim sobre as máscaras chinesas e as festividades que sobreviveram, fala-se amplamente sobre os preconceitos internacionais a respeito da maquiagem e das máscaras na China: “Liu começou: “Máscaras também eram usadas no teatro antigo na China. E elas são usadas ainda hoje, ocasionalmente, no teatro moderno chinês. (...)” Uma estudiosa americana disse a Liu: “Você pode estar errado. Até onde eu sei, só existem maquiagens faciais, mas não há máscaras na China (...)”. A sua visão das máscaras chinesas é compartilhada por muita gente fora da China”. Cf. a introdução de Ma Guojun ao volume com textos em chinês e inglês, organizado por Zhao Zuoci & Chen Zhen, “*Art of Masks of China*”, Beijing Arts and Photography Publishing House, Beijing, 1996: 15 et seq.

⁷⁶ O guia “*Peking Opera painted faces*”, organizado por Zhao Menglin & Yan Jiqing, publicado em chinês por Morning Glory Publishers, Beijing 1996 e traduzido em várias línguas, mas não em italiano, codifica 272 maquiagens através de desenhos detalhados de Zhao Menglin.

⁷⁷ Na Itália, não existem muitas publicações específicas e aprofundadas sobre a Ópera de Pequim, como se pode encontrar em outros países e, naturalmente, na China, mas um livro introdutório, cheio de belas imagens fotográficas tiradas em cena de dez entre as óperas mais conhecidas do vastíssimo repertório, foi organizado por Renata Pisu e Haruo Tomiyama, “*L’Opera di Pechino*”, Ed. Mondadori, Milano 1981. Na França saiu recentemente um livro de retratos fotográficos artísticos da fotógrafa Laurence Vidal, que deu atenção especial aos momentos da maquiagem e preparação dos atores chineses nos bastidores e à expressividade dos seus rostos em cena: Cf. “*L’Opéra De Pékin*”, com apresentação de Jacques Pimpaneau, Ed. Actes Sud, Arles 1999.



Maquiagem e preparação do figurino do Mestre Chen Zhen Zhi antes de um espetáculo de Ópera de Pequim, Beijing, China – foto de Claudia Contin, 2002

formação do ator chinês⁷⁷.

Temos menos notícias sobre as origens de outra maquiagem facial tão refinada quanto a chinesa que se encontra no famoso estilo de teatro-dança *Kathakali*, característico do estado de Kerala, no sul da Índia, que consegue transformar, juntamente com complexos acessórios de figurino, não só a fisionomia, mas também as proporções físicas do ator⁷⁸. A maquiagem do *kathakali* é feita espalhando cores gordurosas e brilhantes no rosto, obtidas misturando pigmentos retirados de minerais e pedras pulverizadas com óleo de coco. Cada cor tem significados

específicos para distinguir os personagens, que são divididos em seis tipos de base, por sua vez sub-divididos em vários sub-grupos⁷⁹. Este tipo de cor não seca no rosto, mas permanece macio e cremoso, de forma que o ator deve ficar muito atento para não tocar o rosto jamais, para não babar a maquiagem durante as complexas representações que podem durar uma noite inteira. Imagine que entre os numerosos cachecóis previstos no figurino do *kathakali*, há um que tem dois espelinhos nas extremidades para que o ator possa controlar, de tempos em tempos, o estado da sua própria maquiagem no decorrer das longuíssimas representações. A elaboração da maquia-

⁷⁸ “Os trajes e a maquiagem extremamente coloridos do Kathakali “transformam” o ator em uma ampla variedade de tipos idealizados e arquetípicos. (...) Enquanto uma boa parte da história específica do traje e da maquiagem de Kathakali é virtualmente impossível de rastrear com precisão, o importante é que o culminar deste processo trouxe à tona um sistema refinado e codificado de figurino e maquiagem que, quando combinado com o estilo dinâmico de dança e movimento do Kathakali, produz um efeito estético total na cena, o que permite que os deuses e heróis épicos possam ter uma presença imediata para o espectador”. Cf. o livro fundamental e aprofundado de Phillip Zarilli, *“The Kathakali complex - Actor, performance & structure”*, Abhinav Publications, New Delhi, 1984: 169.

⁷⁹ Cf. a claríssima exposição dos tipos in *Ibidem*, p. 170-181.

gem e o ato de se vestir demandam do ator um tempo muito longo, que vai de três a cinco horas, e devem ser em parte executados por ajudantes que finalizam as aplicações e colocam em funcionamento um sistema de enfaixamentos feitos para prender o pesado chapéu e o imenso figurino no corpo do ator, que deverá sustentá-los durante toda a dança.

O ator não fala nem canta durante a cena (esta função é confiada a cantores externos à cena), mas a suavidade da maquiagem cremosa lhe permite realizar o complexo e vibrante trabalho dos músculos faciais que dançam nas nove expressões fundamentais dos sentimentos codificadas pela técnica do *Kathakali*. O brilho do óleo sob as tochas torna estes movimentos ainda mais visíveis à distância. Para deformar o rosto e para orientar a luz sobre as cores vibrantes, coloca-se algumas partes soltas de papel branco, aplicadas com massa de arroz: normalmente estas aplicações consistem em duas séries de lâminas fixadas ao redor do rosto, do zigoma ao queixo, que podem ter bordas lisas ou irregulares, dependendo do tipo de personagem ao qual a maquiagem se refere. Às vezes pode haver aplicações também no nariz ou sobre as arcadas das sobrançelas. Ao final da maquiagem, a espessura de cor aplicada no rosto do ator *Kathakali* é até maior do que aquela, ainda que significativa, aplicada pela Ópera de Pequim. Na *Commedia dell'Arte* a comodidade e a maciez da maquiagem são substituídas pela “vestibilidade” e pela elasticidade do couro da máscara, mas, apesar disso, nem sempre os atores do século XX se habituaram facilmente a usar esta espessura mais larga e este material inicialmente estranho. Como testemunha Giorgio Strehler, é quase lendária a aversão primitiva de Marcello Moretti ao estorvo no rosto, tanto que, antes de aceitar definitivamente (sem jamais abandoná-la) uma das máscaras de couro elaboradas para o seu Arlequim por Amleto Sartori, ele preferia pintar-se uma máscara negra ao redor dos olhos⁸⁰. De

⁸⁰ “Marcello Moretti, nesta primeira edição do *Arlecchino*, acabou representando sem máscara. Ele resolveu o problema de forma brutal, pintando a máscara preta no rosto. Era mais cômodo, principalmente para ele, sempre em movimento, mas era também o sintoma mais secreto da resistência do ator à máscara”. Cf. Giorgio Strehler, “*La maschera come mezzo scenico*”, in “*Maschere e Mascheramenti ...*”, Op. Cit. ..., p. 61; Strehler citou este episódio em muitas outras intervenções.

qualquer modo, mesmo quando uma máscara é aceita e torna-se o elemento soberano de todo o trabalho na cena de um ator de *Commedia dell'Arte*, a ela estão ligados alguns elementos de maquiagem que completam essa espécie de simbiose com o rosto do ator, da qual já falamos anteriormente. Pode haver vários gêneros de intervenção da maquiagem, como o forte grifo vermelho que o Arlequim Ferruccio Soleri usa hoje para engrossar o lábio inferior e tornar mais visíveis à distância as expressões grotescas da boca, ou ainda como alguns Polichinelos se enfarinham de branco na parte inferior do rosto para contrastar ainda mais a máscara negra com a brancura de todo o resto da figura. Mas geralmente a maquiagem por trás da máscara da *Commedia dell'Arte* deve tender de um lado a reforçar algumas sombras e expressões da parte inferior do rosto e de outro a criar uma espécie de continuidade entre a máscara de couro escuro e o resto das partes que ficam descobertas. Para as máscaras mais selvagens que crio e utilizo na “Escola Experimental do Ator”, codifiquei desde 1990 uma maquiagem que gradualmente sombreia os principais traços côncavos do ator, tornando-o semelhante a um rosto de couro antes mesmo que ele vista a máscara verdadeira. É uma maquiagem “sob-a-máscara” que hoje tornou-se muito conhecida e tem sido utilizada inclusive pelos nossos alunos de *Commedia dell'Arte* e por outros atores profissionais. Trata-se de uma maquiagem escura, com tonalidades semelhantes à da máscara ou talvez um pouquinho mais escura, mas nunca negra, que é sombreada em vários pontos: *nas olheiras* para não deixar aparecer o branco das pálpebras pelos furos da máscara e para fazer saltar o branco interno do globo ocular; *na cavidade das bochechas e abaixo do zigoma* para atenuar a passagem brusca da borda inferior da máscara para a pele descoberta do maxilar do ator; *ao longo da borda inferior do maxilar* para separar o plano do rosto do volume do pescoço; *sobre os lábios* para tornar os seus movimentos e expressões mais visíveis à distância; *sobre as orelhas* para atenuar a brancura do lado da máscara inclusive quando um eventual chapéu é retirado e quando não é usada nenhuma touca negra por baixo do chapéu. Outros sombreamentos são utilizados no pescoço para evidenciar a força dos golpes da máscara e no queixo para reforçar as defor-



Retratos do Arlequim Claudia Contin – fotos de Héctor González, 1999



Maquiagem sob a máscara codificada por Claudia Contin – foto de Alessio Prosser, 2005

mações grotescas específicas da máscara. Também as mãos, os antebraços, e os pés e a barriga das pernas, se não estiverem cobertos pelo figurino, são como que contaminados por este verniz escuro que aproxima a pele humana à pele um pouco animalesca das máscaras⁸¹.

CARNE

O trabalho do rosto sob a máscara

Máscaras de carne. Talvez pareça uma definição excessiva, desconectada de possíveis comparações com as tradições de máscaras. Mas não se pode esquecer que em algumas culturas o rosto humano, o crânio, os traços de carne são considerados objetos de culto e às vezes são ligados ao próprio conceito de máscara. Talvez valha a

⁸¹ Cf. “A maquiagem sob a máscara”, in Claudia Contin, “*Gli abitanti di Arlecchinia ...*”, Op. Cit. ..., p.161-166.

pena despendar algumas palavras sobre estes antiquíssimos aspectos da máscara, antes de nos ocuparmos em maior extensão do rosto do ator.

Na Melanésia, por exemplo, o conceito de máscara se desenvolveu diretamente de uma outra forma de artesanato ritual difundido mais amplamente em todas as ilhas dos Mares do Sul, incluída a Polinésia. Trata-se do chamado “motivo do crânio”, ligado ao fundamental culto dos antepassados que percorre todos os aspectos da concepção religiosa e das artes. Nas cerimônias, que têm quase sempre como objetivo a adoração dos defuntos, acredita-se que as forças psíquicas dos antepassados se concentram sobretudo nos seus crânios que são considerados como arquétipos-base e fonte primeira de inspiração para toda a arte plástica. A mais antiga e principal forma de arte deste culto é o “crânio recoberto” ou “crânio remodelado”: a cabeça do defunto, adequadamente tratada, é recoberta de argila e deixada para secar de modo a manter a forma enxuta dos traços, geralmente remodelados e estilizados. Quando possível, os dentes e cabelos são mantidos. Depois a argila é colorida e podem ser colocados ornamentos e chapéu⁸². A partir deste culto às cabeças dos antepassados, se desenvolve uma série de representações plásticas, que vão desde cabeças esculpidas em dimensões naturais até misteriosas cabeças de pedras gigantes da Ilha de Páscoa ou às máscaras com retratos de antepassados da Melanésia⁸³. No resto da Oceania, na Micronésia e na Polinésia, as máscaras são quase desconhecidas, mas nas ilhas maiores da Melanésia, a construção de máscaras se distingue justamente pela grande variedade e pelo

⁸² “Na Nova Guiné, a escultura é construída a partir da cobertura de argila dos crânios dos antepassados, sucessivamente pintados de vermelho e branco; nas Ilhas Salomão, as representações de cabeças constituem a atividade artística mais importante e nas Novas Hébridas os crânios cobertos de argila e pintados são considerados entre as obras de arte locais mais importantes”. Cf. Andreas Lommel, “*L’arte dei Mari del Sud*”, in “*La Preistoria e i Primitivi attuali*”, Op. Cit. ..., p. 240.

⁸³ “A origem disso está na crença amplamente difundida no sudeste da Ásia e nos Mares do Sul, segundo a qual a cabeça seria o lugar das forças psíquicas e espirituais do homem. Por esta razão, como já foi dito, os crânios dos mortos são conservados e tenta-se apropriar-se dos crânios dos inimigos, a fim de obter, para si e para a comunidade, a adição de força psíquica. As manifestações exteriores de tal crença são o ornamento dos crânios, a caça às cabeças e os troféus de cabeças (...). O motivo, surgido na China Meridional no segundo milênio a.C., tomou diversas formas concomitantemente às diversas ondas migratórias que o difundiram no Pacífico. Pode ser visto, particularmente, nas máscaras da Melanésia”, Ibidem, p. 278/279.

cuidado com a confecção, mesmo no caso daquelas que depois das cerimônias são abandonadas nas florestas⁸⁴. Elas podem ser construídas em vários materiais (madeira, palha da costa, plumas, cana da Índia, e tecido de cortiça, até mais raramente de cascos de tartaruga marinha⁸⁵), mas se referem constantemente ao culto do crânio: o nativo que veste uma máscara acredita estar compartilhando diretamente a força espiritual do antepassado que a máscara evoca, exatamente como os crânios recobertos compartilham a sua força psíquica com toda a comunidade.

Esta relação com o rosto e a carne dos antepassados pode nos fazer refletir sobre a possibilidade de construir máscaras faciais em movimento diretamente na carne viva do rosto do ator, que “deformando-se” em expressões fixas específicas ou colocando-se em movimento de modo codificado e extracotidiano, torna-se ele próprio a verdadeira máscara. Já falamos sobre os refinados movimentos do rosto no *Kathakali* que são reforçados pela *maquillage*, mas se pode perceber ainda mais claramente a importância da sua codificação arquetípica se observarmos o treinamento do rosto nu do ator fora da cena⁸⁶. A realização das nove expressões de base dos sentimentos requer um grande controle da “micro-musculatura” do rosto:

1) *Shringara* ou sentimento de amor. Os lábios são fixados em um amplo sorriso luminoso, que nunca mostra os dentes, enquanto as sobrancelhas se elevam e se abaixam velozmente sem envolver

⁸⁴ “O estudo das máscaras da Oceania deve se restringir à produção da Melanésia porque, curiosamente, elas são – com algumas exceções – um tipo de máscara das Ilhas Mortlock (Ilhas Carolinas), o traje do enlutado da Ilha Tahiti e um capuz havaiano – totalmente ausentes das culturas polinésias e micronésias”. Cf. Francina Forment, “*Les masques d’Océanie*”, in “*Planète des Masques*”, Op. Cit. ..., p. 81 et seq.

⁸⁵ Para a disponibilidade de tais máscaras, conferir os vários exemplos fornecidos e ilustrados no capítulo “*Máscaras do Pacífico*”, in Timothy Teuten, “*Collezione di Maschere*”, Op. Cit. ..., p. 44-55.

⁸⁶ A “Escola Experimental do Ator” se ocupa do estudo de vários estilos de dança indiana desde 1991; a Arlequim Claudia Contin especializou-se principalmente no aprendizado do Kathakali com o mestre Kalamandalam K.M. John, além de frequentes viagens à Índia desde 1992, e com o apoio na Itália do experiente ator Beppe Chierichetti do Teatro Tascabile de Bergamo. Trupes de dançarinos, músicos e professores indianos de Kathakali já estiveram várias vezes na “Escola Experimental do Ator”, inclusive participando do festival internacional “O Arlequim Errante”. Para algumas informações autobiográficas sobre o encontro entre Arlequim e o Kathakali, cf. Claudia Contin, “*Chasing Arlecchino – Inseguendo Arlecchino*” tradução de Julia Varley, in AA.VV., “*The Open Page*”, n° 8 – Março 2003 “*Theatre/Women/Character*”, a revista anual do Projeto Magdalena, Ed. Odin Teatres Forlag, Holstebro-Denmark, 2003: 8-19.

os músculos que circundam os olhos e que controlam as pálpebras escancaradas. Desta forma, as pupilas ficam livres para saltar ritmicamente à direita e à esquerda, para girar ou desenhar “oitos invertidos”.

2) *Hasya* ou sentimento de ironia. Uma espécie de sorriso fixo com os cantos da boca ligeiramente para baixo, a testa zangada em uma expressão de suficiência e as pálpebras ligeiramente entreabertas.

3) *Karuna* ou sentimento do choro. Os cantos da boca velozmente vibrantes vão para baixo e de repente voltam a subir, demandando um controle específico da musculatura das bochechas. Às vezes este movimento é alternado com breves dilatações das narinas e as sobrancelhas estão franzidas para cima.

4) *Raudra* ou sentimento da raiva. Os lábios estão estirados com uma tensão imperceptível dos cantos da boca; as sobrancelhas estão elevadas ao máximo com uma certa tensão central e são mantidas fixas, os olhos estão arregalados enquanto as pálpebras inferiores vibram velozmente.

5) *Vira* ou sentimento de heroísmo. Os lábios estão inchados em um enigmático sorriso pacato. As sobrancelhas estão erguidas ao máximo, mas dilatadas na parte de fora da testa. Os olhos estão arregalados enquanto o olhar gira em volta acompanhado dos movimentos de todo o busto.

6) *Bayanaka* ou sentimento de medo. Os cantos da boca estão bem para baixo e fixos, as sobrancelhas estão erguidas e franzidas, olhos arregalados mas com uma tensão particular nos cantos externos, enquanto as pupilas se deslocam em saltos de um canto ao outro do olho.

7) *Bibhatsa* ou sentimento de nojo. Os cantos da boca estão muito tensos para baixo e fixos, enquanto o lábio inferior é ligeiramente inchado para a frente, o nariz é fortemente torcido, as sobrancelhas franzidas e os olhos “piscam” um pouco.

8) *Adbhuta* ou sentimento do maravilhamento. Os lábios se tensionam em um sorriso inchado, as sobrancelhas estão erguidas e os olhos arregalados, as pupilas olham para um ponto fixo enquanto a cabeça vira à direita e à esquerda lentamente.

9) *Shanta* ou sentimento da paz. O sorriso é fixo com os cantos da boca bem erguidos, sobrancelhas relaxadas, o olhar bem voltado para cima de modo que os globos oculares se voltem pra dentro e mostrem principalmente a parte inferior branca⁸⁷.

Estas expressões são acompanhadas de movimentos precisos da cabeça, do pescoço ou do busto, vários movimentos para cada expressão, mas o treinamento mais preciso ocorre com os músculos faciais, com exercícios específicos que têm como objetivo mover separada e independentemente cada parte do rosto. Por exemplo, para o treinamento dos globos oculares, os exercícios são feitos mantendo as pálpebras fortemente abertas com dois dedos, sem nunca deixá-los mexer por até uma hora de treinamento. O intenso lacrimejar que o exercício provoca no início aos poucos se atenua, permitindo ao ator, com o tempo, manter os olhos abertos na cena. Os exercícios de aumento da velocidade da rotação, do salto e do cruzamento das pupilas permite obter uma vibração especial do olhar visível inclusive à distância. Exercícios para o zigoma, para as sobrancelhas e para os músculos que circundam a boca são executados durante horas pelos alunos.

Na Ópera de Pequim também existem expressões-tipo a serem utilizadas sob a maquiagem de acordo com a situação e os sentimentos do personagem. Mas a sua aprendizagem ocorre mais por imitação geral da expressão do que por um treinamento codificado dos músculos faciais, como ocorre no *Kathakali*.

Toda a cultura indiana dá grande importância à mobilidade do rosto. Sinais e movimentos dos traços são frequentemente utilizados, mesmo na vida cotidiana, para comunicar silenciosamente, mas no teatro e na dança esta mobilidade alcança níveis muito complexos. Se no *Kathakali* vimos que o aspecto exacerbadado, e podemos dizer quase “grotesco”, das expressões está em estreita relação com as mutações de traços pesquisadas na maquiagem, em outras formas de dança – como o *Baratha Natyam* ou o *Orissi* em que a *maquillage* é leve e mais naturalista – as máscaras faciais móveis dos sentimentos

⁸⁷ No *Natya-Sastra*, o livro sagrado que define as regras gerais da dança indiana, somente as oito primeiras expressões faciais são indicadas: a nona expressão (*Shanta*) parece ter sido adicionada, mas de qualquer forma deve ser muito antiga.

tornam-se independentes da cor e são diretamente cavadas na carne vibrante dos rostos.

No caso da *Commedia dell'Arte*, pelo menos metade do rosto do ator é coberta, mas a parte inferior permanece visível, e com frequência é fortemente envolvida na expressividade geral do movimento de todo o corpo. As máscaras de *Commedia dell'Arte* chamadas de *meia-máscara* não negam o rosto do ator - como às vezes temem alguns intérpretes habituados a contar com a comunicabilidade dos seus traços - mas vestem uma parte do rosto com prepotência, deslocando toda a expressividade para planos menos naturalistas e mais condensados. Deste modo, o rosto sob a máscara não corre o risco da imobilização, mas é envolvido em uma maior mobilidade, a qual, em nível muscular, poderia revelar semelhanças com o treinamento proposto pelo *Kathakali*.

Os olhos, quase sempre arregalados por trás dos furos da máscara, adquirem um brilho e uma visibilidade mesmo à grande distância, o maxilar e os lábios, empenhados não só em tornar o texto potente e ritmicamente dialetal, mas também em tornar grotescas e fulminantes as emoções basilares da máscara (fome, riso, choro, espanto, etc.), adquirem gradualmente capacidades plásticas especiais de deformação, deslocamento, dilatação, salto. Todo o resto do rosto, inclusive a parte escondida pelo couro, é envolvido por esta turbinação potente e primordial do rosto. Se na cena fosse possível espiar (sem ser visto) o que acontece no rosto do ator enquanto ele atua sob uma máscara de *Commedia dell'Arte*, nos encontraríamos frente a uma outra máscara de carne, atravessada por sobressaltos e movimentos, em contraste com a fixidez dos traços do couro, mas igualmente grotesca, igualmente – talvez – arquetípica⁸⁸.

CEMITÉRIOS DE MÁSCARAS

de que vivem e de que morrem as máscaras

⁸⁸ Para uma descrição mais aprofundada destes movimentos, cf. o capítulo “O rosto sob a máscara”, in Claudia Contin, “*Gli Abitanti di Arlecchinia ...*”, Op. Cit. ..., p. 167-173.



Saudação da atriz Arlequim Claudia Contini à sua máscara – foto de Veronica Risatti, 2005

De que vivem e de que morrem as máscaras?

A vida de uma máscara geralmente é diretamente ligada ao seu uso ritual e/ou teatral, sem o qual perderia sua razão de ser, a não ser pela “razão museal” de conservação do passado, que abriu uma possibilidade a qualquer objeto que ofereça um testemunho válido de ser visitado, apesar de sua morte funcional.

Mas a vida e a morte das máscaras são decretadas de vários modos pelas culturas que as produzem e as utilizam. Já

vimos que existem casos em que a máscara é sacrificada imediatamente após ter suprido o seu ritual, como ocorre com as máscaras *Inuit*, queimadas ao final das danças xamânicas, ou com as máscaras melanesianas, abandonadas nas florestas após as celebrações. No entanto, há casos em que a morte da máscara é adiada ao máximo possível, através do cuidado e da manutenção, até o momento inevitável do abandono, e há casos em que o local do abandono é previamente escolhido, de modo a constituir lentamente os tradicionais “cemitérios de máscaras”⁸⁹.

No que diz respeito à *Commedia dell’Arte*, as máscaras de couro não só vivem de cuidado e manutenção, mas vivem sobretudo do suor do ator que as veste. Para não “morrerem”, estas máscaras devem ser utilizadas regularmente: o suor, a troca com a umidade e a mobilidade do rosto do ator as mantêm macias, luminosas, elásticas. No entanto, se forem abandonadas por muito tempo, sofrem

⁸⁹ “Esculpidas em madeira bastante macia, algumas máscaras Dogon ficam muito frágeis e devem receber cuidados especiais de manutenção: são conservadas longe dos agentes atmosféricos e sobretudo dos cupins, são repintadas e reparadas periodicamente; mas quando considera-se que realmente não servem mais, são abandonadas em fendas ou em cavernas rochosas, que transformam-se assim em verdadeiros cemitérios de máscaras”. Cf. Franco Monti, “*Le maschere africane*”, Op. Cit. ..., p 60.

alterações graves. Se uma máscara de couro não for usada constantemente, ao final de apenas um ano, seca, se enrosca, torna-se rígida e frágil, depois racha e, com o passar do tempo, acabará perdendo seus traços, reduzindo-se a um pequeno coágulo disforme e ressequido. Existem, certamente, sistemas de lubrificação e amaciamento com azeite de oliva que protegem a máscara nos momentos de pausa do trabalho, ou mesmo sistemas de conservação museal com vernizes e resinas especiais, mas, de forma geral, se uma máscara não é usada, ela lentamente morre⁹⁰.

É por este motivo que a produção de máscaras de couro italianas não ganhou espaço no mercado turístico, como ocorreu com as máscaras de papel-machê e cerâmica, facilmente encontráveis nas lojas de Veneza. Na verdade, as máscaras de couro se prestam menos que as outras a entrar em uma coleção ou a serem penduradas na parede como objeto excêntrico da mobília: elas perdem muito rapidamente as suas características estéticas.

Os mascareiros que trabalham com couro são ligados às atividades teatrais profissionais – de forma a poder manter viva a sua criação por longo tempo – e por isso são mais raros, uma vez que o mercado é muito mais reduzido.

Na verdade, uma máscara de couro que é usada regularmente no teatro torna-se extremamente resistente e pode sobreviver até a diversas gerações de atores, passando como herança de mão em mão, de mestre a aluno, ao final de cada carreira.

Já a máscara que pára, desaparece.

Hoje são raras as relíquias em couro que sobrevivem do grande passado da *Commedia dell'Arte* e, se nós atores andamos em peregrinação visitando o resto das máscaras conservadas na Ópera de Paris ou no Museu da Biblioteca de Burcardo em Roma, não podemos deixar de sentir um aperto no coração na frente da opaca aridez deformada destas preciosidades conservadas com tanta dificuldade...

*... quase como se por um instante quiséssemos raptá-las
e levá-las conosco por alguns minutos até a praça*

⁹⁰ Ver Claudia Contin, “*Gli Abitanti di Arlecchinia ...*”, Op. Cit. ..., p. 21.

*ou às mesas de um teatro próximo
e colocá-las e dançar e saltar com as suas regras
para conseguir aquele tanto de suor
que permita que elas resistam um pouco mais...*

Arlecchino Claudia Contin

Referências Bibliográficas

- AA.VV. **Maschere e Mascheramenti:** i Sartori tra arte e teatro. Catálogo da mostra em Pádua, Padova: Ed. il Poligrafo, 16 de fevereiro/ 12 de maio de 1996.
- AA.VV. **Satiri, Centauri e Pulcinelli:** Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico. Catálogo da mostra em Veneza, Venezia: Ed. Marsilio, 21 de outubro de 2000/ 14 de janeiro de 2001, 2000.
- BAVARESE, Nicola. **Il racconto del Teatro Cinese.** Roma: Ed. La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- BROWN, Steven C.. La Côte Nord-Ouest. **In:** AA.VV. **Ars des Indiens d'Amérique du Nord.** Catálogo da coleção de Eugene e Clare Thaw - Mona Bismarck Foundation. Paris: Somogy éditions d'art, 1999.
- CANESTRINI, Duccio. Quando l'animale si fa maschera. **In:** **Airone.** n° 166 - Fevereiro 1995.
- CONTIN, Claudia. Arlecchino Giullare Selvatico. **In:** **Il Mondo logo di Arlecchino:** Spettacolo comico grottesco per anime perse. Udine - Pasion di Prato: Ed. Campanotto, 2001.
- _____. Chasing Arlecchino: Inseguendo Arlecchino. tradução de Julia Varley. **In:** AA.VV. **The Open Page**, "Theatre/Women/Character", a revista anual do Projeto Magdalena. Holstebro-Denmark: Ed. Odin Teatres Forlag. N° 8, Março de 2003.
- _____. **Gli Abitanti di Arlecchinia:** Favole didattiche sull'arte dell'attore. Pasion di Prato (UD): Ed. Campanotto, 1999.
- _____. I comportamenti scenici come pratica attiva della differenza. **In:** CONTIN, Claudia & MERISI, Ferruccio (Org). **Scene senza Barriere.** Pordenone: Ed. Provincia di Pordenone, 2002.
- _____. Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte. **In:** **Prove di Drammaturgia:** rivista di inchieste teatrali. Bolonha: Ed. Carattere - C.I.M.E.S - Universidade de Bolonha, ano I, n° 1/2. Setembro de 1995.
- CONTIN, Claudia (org). **Progetto Sciamano - anno 2001.** Pordenone: Ed. Provincia di Pordenone, 2001.
- _____. (org). **Progetto Sciamano 2005.** Pordenone: Ed. Provincia di Por-

- denone, 2005.
- CONTIN, Claudia & MERISI, Ferruccio. Arlecchino e l'Uomo Selvatico – Rapporto uomo-natura in antiche tradizioni carnevalesche. In: CONTIN, Claudia (Org). **Progetto Sciamano 2002**. Pordenone: Ed. Provincia di Pordenone, 2002.
- COTARELLA, Lia. **Burattini Marionette Maschere**: Storia e costruzione... Milano: Ed. Gammalibri, 1983.
- DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka & NIDZGORSKI, Denis. **Marionnettes et Masques** - Au cœur du théâtre africain. Saint-Maur (France): Ed. Sépia, 1998.
- _____. **I Popoli del quinto sole**: Arte, cultura, religione nel Messico precolombiano. Catálogo da mostra de Bergamo, Milano: Ed. Jaca Book, 5 de setembro – 20 de dezembro de 1992.
- JANHEINZ, Jahn. **Muntu**: la civiltà africana moderna. Torino: Ed. Einaudi, 1966.
- MENGLIN, Zhao & JIQING, Yan (orgs). **Peking Opera painted faces**. Beijing: Morning Glory Publishers, 1996.
- MERISI, Ferruccio. Le attività pubbliche della Sala Arlecchino: La Casa delle differenze. In: AA.VV. **Progetto Sciamano triennio 2007-2008-2009**. CONTIN, Claudia & MERISI, Ferruccio (Org). Pordenone: Ed. Provincia di Pordenone, 2010.
- DiMONTI, Franco. **Le maschere africane**. Milano: Ed. Fratelli Fabbri, 1966.
- NDIAYE, Francine. Artisanats Traditionnels–Textiles. In: **Le musée de Dakar**. Catálogo das Artes e Tradicões Artesanais na África Ocidental. Dakar (Senegal) / Saint-Maur (France): Ed. Sépia, 1994.
- PERICOT, L.; LOMMEL, A.; GALLOWAY, J. **La Preistoria e i Primitivi attuali**. Firenze: Ed. Sansoni, 1967.
- _____. **Planète des Masques**. Prefácio de Claude Lévi-Strauss. Catálogo etnográfico do Museu Internacional do Carnaval e da Máscara de Bêlga. Bélgica: Ed. Direction Générale de la Culture - Communauté française de Belgique, 1995.
- SARTORI, Donato & LANATA, Bruno. **Maschera e Maschere**, 1995.
- SARTORI, Donato & LANATA, Bruno (org). **Arte della maschera nella commedia dell'Arte**. Catálogo da mostra Milano-Venezia 25 de Novembro de 1983 / 19 março de 1984, Ed. La Casa Usher, Firenze, 1983.
- SCHULZ, Regine & SEIDEL, Matthias. **Egitto** - la terra dei faraó. Köln (Alemanha): Könermann Verlagsgesellschaft, 1997. Edição italiana, 1999.
- SLATTUM Judy, **Masks of Bali**: Spirits of ancient drama. San Francisco: Chronicle Books, 1992.
- TEUTEN, Timothy. **Collezione di Maschere**. Torriana (FO): Ed. Orsa Maggiore, 1991. Tradução de Claudia Gualtieri.
- ZARILLI, Phillip. **The Kathakali complex**: Actor, performance & structure. New Delhi: Abhinav Publications, 1984.
- ZUOCI, Zhao & ZHEN, Chen (orgs). **Art of Masks of China**. Beijing: Beijing Arts and Photography Publishing House, 1996.

A máscara do *clown* e a subjetividade do ator

Marianne Consentino¹

Prólogo

Só se escreve por amor, toda escritura é uma carta de amor.

Claire Parnet

As inquietações eram muitas. Desde que tomei contato com a técnica do *clown*, em 2000, minha cabeça passou a fervilhar a respeito desta linguagem e o corpo tremia a cada oficina que eu participava². Que poder era esse? Que força esta técnica operava em meu corpo abrindo brechas para outros modos de olhar para mim, para os outros, para o mundo? Por que, em geral, as pessoas que participavam de uma oficina de *clown* se irmanavam, especialmente através das fraquezas de cada um, da vulnerabilidade pessoal? E que mágica se operava quando alguém finalmente se “desarmava” e nos apresentava com sua delicadeza, ingenuidade, pureza, abrindo em nós largos sorrisos e despertando lágrimas de emoção?

Cada oficina de *clown* que eu participava deixava marcas profundas. Era um momento em que eu me defrontava com meus maio-

¹ Uma das fundadoras da Traço Cia. de Teatro (Florianópolis/SC 2001). Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Sua pesquisa está centrada nos processos de formação e treinamento de ator e na utilização da técnica do *clown* como recurso para esta aprendizagem.

² Minha iniciação na linguagem do *clown* se deu através de uma oficina ministrada por Pedro Ilgenfritz, que na época (maio de 2000) participava como ator do extinto grupo de *clowns* “Atormenta”, dirigido por Geraldo Cunha, em Florianópolis. Posteriormente participei de oficinas ministradas por Mauro Zanatta (Curitiba), Adelvane Néia (Campinas), Patrícia dos Santos (Florianópolis), Leris Colombaioni (Itália), Ricardo Puccetti (Campinas) e Sue Morrison (Canadá).

res medos, sempre sentia o coração disparar antes de cada improvisação, o instante precedente de me mostrar, a exposição debochada de minhas imperfeições, minhas sombras saltando por todos os lados, quanta vergonha e, ao mesmo tempo, quanta alegria!

Que alívio sentia quando eu me permitia ser, enfim, “errada”, andar na contramão com a altivez de quem sabe aonde vai, mas com a despreocupação de não ir à parte alguma, como se naqueles momentos de trabalho eu pudesse descansar de ser eu, esquecer os *meus planos*, *minhas vontades*, e olhar para mim como alguém que se vê ao longe, achando graça da minha falta de graça, rindo das minhas desgraças.

Mas, “tristes de nós que trazemos a alma vestida!”³, quão difícil era atingir esta alegria despreocupada, abandonar os *meus planos*, as *minhas vontades*, as *minhas ideias*. Isso só se dava à força, graças aos Mestres que me iniciaram. Minha sensação primeira era de quem tinha parte de si decepada. E isso doía. Muito. Na maioria das vezes eu chorava. Rir foi, e é, uma aprendizagem.

Todavia, havia ainda o delicioso sentimento de pertencer a um grupo, a sensação de solidão que me abandonava e a ideia de compaixão que ganhava concretude ao perceber que éramos iguais: semelhantes em nossas diferenças. Isso aquecia meu coração e os encontros de *clown* passaram a ser, para mim, encontros de amor. Ou de aprendizagem de amor.

Eis aqui um relato apaixonado sobre minhas experiências como aprendiz de *clown*. Mas a paixão é cega, dizem, e meu desejo é lançar luz sobre esta linguagem, na tentativa de compreender como esta técnica se opera no corpo do ator. Desta maneira, este artigo pretende refletir sobre algumas questões relativas ao *clown* de teatro e sobre alguns procedimentos metodológicos para sua aprendizagem. Todavia, apesar de tentar evitar a paixão cega pelo *clown* e me debruçar sobre esta técnica com distanciados olhos de pesquisadora, este estudo não deixa de ser, enfim, um olhar amoroso para esta linguagem, que é segundo minha visão pessoal e parcial, reveladora e valiosa.

³ Referência à poesia *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa, *Poesia completa de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005: 49.

Ato I

E o *clown*, o que é?

A poesia está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário ao qual pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso.

Johan Huizinga

Ao ouvir a palavra *clown*, muitas pessoas trazem à mente a imagem de um ser lírico, ingênuo, puro e inocente como uma criança. Outros associam *clown* ao palhaço de circo que, com a cara pintada e sapatos enormes, leva alegria à plateia, embora haja um quê de tristeza em sua figura. Existem os que relacionam o *clown* com um indivíduo estúpido, bobo, ridículo, com jeito de caipira. Há ainda aqueles para quem a palavra alude a um ser grotesco, despudorado, amoral, uma espécie de louco cuja função é estorvar as normas sociais e os padrões de conduta.



As Três irmãs. Direção de Marianne Consentino. Foto de Guilherme Ternes.

Segundo Alberto Vitali (1982: 46), a palavra *clown* realmente abrange um conjunto enorme de significados, o que a torna “a coisa mais complexa e mais difícil de explicar”. Porém, se por um lado é complicado definir o *clown* de uma única maneira, por outro é possível encontrar distinções quanto às linhas de trabalho. De acordo com Burnier (2001), há aqueles que valorizam principalmente *o que* o *clown* faz em cena, como fazem, em geral, os *clowns* americanos, que dão especial atenção à ideia, ao número, à *gag*. Já outros, como os *clowns* europeus, especialmente os franceses, procuram dar mais valor à *maneira* como o *clown* realiza algo, para estes a relevância está na lógica individual de cada *clown* e em sua personalidade. Burnier destaca ainda que o espaço em que o *clown* atua, seja o circo, a rua, o teatro ou o cinema, gera especificidades na maneira de se trabalhar com esta técnica.

Tomando o espaço cênico e a linha do *clown pessoal* como campo de investigação, encontramos o francês Jacques Lecoq como uma das principais referências. A metodologia de formação de ator criada por Lecoq engloba muitos procedimentos, entre eles, o uso da máscara neutra e de máscaras expressivas, como as de personagem e as larvárias. A respeito do treinamento do ator com a máscara do *clown* - o nariz vermelho, a menor máscara do mundo -, Lecoq (1987: 117) afirma que “a busca de seu próprio *clown* reside na liberdade de poder ser o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade”.

Assim, trabalhar com a técnica do *clown pessoal* significa iniciar um processo de contato do ator com suas particularidades, especialmente com seus aspectos frágeis e vulneráveis. Segundo Ricardo Puccetti, “o estado do *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras” (In FERRACINI, 2006b: 138). Por incitar o contato do ator com seu universo pessoal, percebo que a técnica do *clown* propicia, enfim, uma reflexão sobre a subjetividade do ator.

Primeiramente é preciso lembrar que o trabalho sobre *si mesmo* não é algo novo nas artes cênicas. Stanislavski, no final do século XIX, propôs em seu método que o ator trouxesse à consciência suas próprias sensações, emoções e experiência pessoal de vida como condição para a criação de um papel. O objetivo principal de seu sistema, segundo Roubine (2003: 117), era “eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, aniquilar os estereótipos”. Apesar do método de Stanislavski estar voltado para um treinamento que preparasse o ator para a cena naturalista e não *clownesca*, o objetivo perseguido por ele se configurou como a meta de muitas técnicas teatrais, inclusive a do *clown*.

Todavia o *clown* não segue a linha tradicional de personagem proposta por Stanislavski. De acordo com Renato Cohen (1989: 105), o método criado pelo mestre russo “procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia”. Já no processo de criação do *clown*, o

ator busca evidenciar algumas características de si mesmo, semelhante ao processo que acontece na linguagem da *performance*: segundo Cohen (ibidem), “o processo de criação do ‘ator-performer’ vai se caracterizar muito mais pela *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)”.

Da mesma forma, Lecoq afirma que na técnica do *clown*

o ator não entra em um personagem pré-estabelecido, como acontece na *Commedia dell'arte*, onde existem personagens fixos, como o *Arlecchino* e o *Brighella*. Ele deverá descobrir a parte *clownesca* que vive dentro de si mesmo. Quanto menos o ator se defende, menos ele é um personagem. Quanto mais o ator se deixa surpreender pelas suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparece com força (1997: 154).

Outra característica do *clown* é que ele não vive em um tempo e espaço ficcional. O *clown* relaciona-se diretamente com o ambiente e com o público; seus olhos estão abertos para o mundo, para a realidade que o cerca e é com isso que ele joga. Todavia, ele age sob outra lógica, que não a cotidiana: o *clown* não disfarça o que sente, não deixa para depois, não recorda o passado nem sonha com o futuro, ele é guiado por suas necessidades internas e imediatas.

Este modo de agir costuma divergir do homem comum, que, em geral, preocupa-se demasiadamente com “o que os outros vão pensar” e se esforça para passar uma imagem vinculada à responsabilidade e coerência. Cotidianamente, muitas pessoas evitam “fazer papel de bobá”, procurando não aparentar ingenuidade ou demonstrar qualquer sentimento contrário aos princípios da moral. Clarice Lispector expõe de forma poética a “prisão” em que normalmente vivemos:

Mas olhe para todos ao seu redor e veja o que temos feito de nós e a isso considerado vitória nossa de cada dia. Não temos amado, acima de todas as coisas. Não temos aceito o que não se entende porque não queremos passar por tolos. Não nos temos entregue a nós mesmos, pois isso seria o começo de uma vida larga e nós a tememos. Temos evitado cair de joelhos diante do primeiro de nós que por amor diga: tens medo. Temos procurado nos salvar

mas sem usar a palavra salvação para não nos envergonharmos de ser inocentes. Não temos usado a palavra amor para não termos que reconhecer sua contextura de ódio, de amor, de ciúme e de tantos outros contraditórios. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe. Não temos sido puros e ingênuos para não rirmos de nós mesmos e para que no final do dia possamos dizer “pelo menos não fui tolo” e assim não ficarmos perplexos antes de apagar a luz. Temos chamado de fraqueza a nossa candura. Temo-nos temido um ao outro, acima de tudo. E a tudo isso consideramos a vitória nossa de cada dia (1998: 48).

É disso tudo que o *clown* escapa. O *clown* ama a vida e os homens. Ele quer dar o que tem de melhor para o seu público e o que ele tem de melhor é a sua “humanidade” – precária, ridícula, divina. Portanto, o ator que se aventura por esta técnica percorre um caminho altamente pedagógico e, ao mesmo tempo, libertário para conseguir dar vida a seu *clown*. Entretanto, penso que para que o ator possa escapar do padrão de comportamento regido pelas normas sociais, um dos requisitos é que ele seja autônomo em seu pensamento e em sua ação.

Segundo a teoria desenvolvida pelo filósofo Max Stirner,

o indivíduo autônomo é aquele capaz de fazer prevalecer sua vontade sobre todas as outras coisas. Sua autonomia se evidencia pela recusa de ser tutelado por outros, como, principalmente, pelas instituições. Assim sendo, cabe ao próprio indivíduo desenvolver sua ‘humanidade’ ou, segundo ele, ‘apossar-se de si’ (KASSICK, 2005: 17).

Por outro lado, Jung alerta sobre a dificuldade intrínseca a esta tarefa:

O indivíduo é, em geral, de tal modo inconsciente, que não percebe suas possibilidades de decisão; por isso procura ansiosamente as regras e as leis exteriores às quais possa ater-se nos momentos de perplexidade. Abstração feita das insuficiências humanas, a educação é em grande parte a culpada por esse estado de coisas: ela procura suas normas exclusivamente no

que é normal, e nunca se refere à experiência pessoal do indivíduo (2006: 380).

Assim, penso que não é possível pensar em formação de ator sem pensar em educação. O treinamento do ator torna-se assim uma atividade necessariamente pedagógica e esta aprendizagem anda na contramão da educação tradicional. Como o processo de aprendizagem da técnica do *clown* “obriga” o ator a sair da rotina, instigando-o a romper seus limites e a buscar uma maneira de estar em cena que não seja pautada em estereótipos, acredito que ela pode ser um poderoso instrumento para a jornada de individuação⁴ do homem.

Ato II

A aprendizagem do *clown* pessoal: a sombra na antecâmara da poesia

De estar viva – senti – terei que fazer o meu motivo e tema.

Clarice Lispector

Através das vivências em oficinas clownescas das quais participei, pude verificar que há muitas formas de se fazer o primeiro contato com o *clown* - esta experiência pode ser chamada de “nascimento” ou “descoberta” de seu próprio *clown*. É o momento em que o orientador expõe o ator a situações constrangedoras, na intenção de que essa situação limite possa revelar os mecanismos de defesa de cada um. O *clown* surge, então, quando há a exacerbação de *como* e *de quê* cada um se defende, expondo os “fracassos” pessoais. O antropólogo americano Laurence Wylie, autor do artigo “Na Escola Lecoq descobri meu próprio *clown*”, afirma que:

Para se conseguir o próprio *clown* é preciso encontrar nossa fraqueza essencial, reconhecê-la, fazer com que se manifeste, mostrá-la, zombar dela publicamente, e, acidentalmente, fazer os outros rirem. É óbvio que tal exercício exige certa maturidade, percepção

⁴ Segundo Jung (2006: 489/490), “a individuação significa tender a tornar-se um ser realmente individual; na medida em que entendemos por individualidade a forma de nossa unicidade, a mais íntima, nossa unicidade última e irrevogável; trata-se da *realização de seu si-mesmo*, no que tem de mais pessoal e de mais rebelde a toda comparação”.

e um ego suficientemente forte. Se formos até o fim, poderemos transformar nossa fraqueza em criação artística. Primeiro, porém, ‘é preciso encontrar nosso próprio fiasco’ (1973: 25).

O encontro com a fraqueza pessoal não é tarefa exclusiva do ator. Este é um exercício de percepção também para o orientador do trabalho, que deve reconhecer a vulnerabilidade de cada um e provocá-la até o limite do ator. Segundo Burnier (*ibidem*: 218), “o processo de descoberta do *clown pessoal* provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana” e cabe ao orientador do trabalho, “cumprindo um papel quase de psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas”.

Assim como Burnier toca na questão da psicologia para esclarecer o papel do orientador durante o trabalho de iniciação ao *clown*, também recorre a esta ciência para esmiuçar um pouco mais os processos do ator durante esta aprendizagem. O termo couraça⁵, utilizado por Burnier, foi introduzido na psicanálise por Wilhelm Reich, discípulo dissidente de Freud, para definir a distribuição defeituosa e imprópria da bioenergia. De acordo com Reich, há um fluxo natural das energias corporais e o bloqueio deste fluxo, denominado de “couraça neuromuscular”, seria a causa da neurose, que é deste modo uma manifestação corporal e não apenas mental como propunha Freud.

Segundo o psiquiatra e terapeuta Roberto Freire (1988: 61),

a couraça, produzida pela imobilização de grande quantidade de energia, realiza um bloqueio afetivo que se exprime por uma falta de contato autêntico e sua substituição por contatos sociais estereotipados, criando o que se pode chamar de falso Ego.

Deste modo, quando Burnier fala da necessidade de quebrar as couraças entendo que é preciso buscar outros modos de se relacionar consigo mesmo e com o ambiente que não sejam aqueles ditados pelas normas sociais. Todavia, é preciso esclarecer que o *clown* não é a eliminação destas couraças, no sentido de ser um indivíduo total-

⁵ A dissertação *O ator vivo: uma abordagem reichiana para a arte do ator*, de José Gustavo Sampaio (SP: ECA/USP, 2004) aprofunda este diálogo entre a teoria reichiana e o trabalho do ator. Sobre o conceito de couraça, ver pág. 61 a 70.

mente livre de neuroses, mas uma figura que aprendeu a brincar com seus próprios mecanismos de defesa, que reconhece onde está a sua “dureza”, a parte de si mesmo que não flui, que “travou”. O *clown* então exacerba essa “deformidade” e ri dela.

Entretanto, é um trabalho extremamente complexo, pois reconhecer a couraça significa tornar a neurose de cada um visível. Buscar outro modo de se relacionar que não seja o ditado pelas neuroses pessoais significa, de certa maneira, libertar-se delas. Se por um lado isto pode possibilitar a entrada em um outro nível de consciência, por outro, através da verificação deste procedimento na prática⁶, vejo que esta nova percepção não acontece em um passe de mágica: não basta colocar o nariz vermelho para que o ator escancare seus mecanismos de defesa, suas manias, suas fobias e ainda saia rindo delas.



As Três irmãs. Direção de Marianne Consentino. Foto de Guilherme Ternes.

É neste momento que o “outro” – o orientador do trabalho e os colegas de cena, que também se comportam como plateia – torna-se essencial: ele serve como um espelho para que o ator possa enxergar aquela parte considerada como “deslocada” de si mesmo, aquilo que Roberto Freire denomina de “falso Ego”. Entendo ainda que esta característica possa ser traduzida pelo que Jung chama de “sombra”:

A sombra é aquela personalidade oculta, recalcada, frequentemente inferior e carregada de culpabilidade. [...] Se, antes, era admitido que a sombra representasse a fonte de todo o mal, agora é possível, olhando mais acuradamente, descobrir que o homem inconsciente, precisamente a sombra, não é composto apenas de tendências moralmente repreensíveis, mas também de um certo número de boas qualidades, instintos normais, reações apropriadas, percepções realistas, impulsos criadores, etc (2006: 496).

⁶ A percepção da dificuldade do ator em romper com suas estruturas defensivas está respaldada na observação dos exercícios propostos nas oficinas de *clown* de que participei e na pesquisa teórica e prática que realizei durante meu Mestrado em Artes (ECA/USP, 2008), que resultou na montagem do espetáculo *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, encenado pela *Traço Cia. de Teatro*, de Florianópolis (SC).

Se a sombra é, de acordo com Jung, o homem inconsciente, lançar luz sobre ela pode ser uma possibilidade de consciência. Este procedimento pode ser realizado nos exercícios que expõem o ator a situações constrangedoras, como pedir para que ele “se apresente” ou mostre “o que sabe fazer” diante do um público, lembrando que nesta linha de pesquisa é sempre mais importante *a maneira* como o *clown* faz algo, do que *o que* ele faz. Porém, fica a pergunta: que postura o orientador deve assumir para que as sombras pessoais possam vir à luz? O dono do circo, o chefe, o professor, o diretor – que papel pode melhor desempenhar a função de espelho? E quais as características desta personagem? Doce? Autoritária? Condescendente? Cruel? Sarcástica?

Elisabete Dorgam, que fez sua iniciação com Cristiane Paoli-Quito, diz que a mestra exigia ser chamada por *Madame* pelos *clowns* (MARTINS, 2004: 4). Mauro Zanatta empunhava uma espécie de cajado com o qual ameaçava bater nos *clowns* caso eles continuassem agindo de maneira estereotipada. Pelas experiências práticas e leituras sobre a função e atitude do orientador, percebo que muitos apostam na “tirania”, deixando ainda a questão: por que a “tirania” funciona? E ainda: será este o único caminho?

Na vida sempre há muitos percursos possíveis e creio que assim também acontece na arte. Todavia, ao perceber que a “tirania” é um caminho válido, é na literatura, no romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2007: 157), que busco uma tentativa de compreensão sobre a possível eficácia dessa estratégia: “Talvez ele sonhe com uma vida em tempo de guerra, quando há uma desestruturação total de todas as coisas e as pessoas todas estão de fato muito próximas do limite para pensarem em limites – então, sim, nos damos as mãos”.

Creio que quando o orientador assume uma postura séria, ameaçadora, está, de certa maneira, instaurando este clima de “guerra”: ou o ator rompe seus limites ou será “morto”. Quando o orientador constrange o ator, está na verdade atingindo-o em sua vaidade. E tocar na vaidade é para a maioria das pessoas, mesmo que de forma inconsciente, terrivelmente ameaçador. O orientador continua com este jogo de intimidação até verificar que algo na atitude do ator se modifica, ou seja, quando surge uma alteração de algum limite interno, revelado em uma postura corporal e facial diferente da que

apresentou em um primeiro momento.

Transpor um limite não significa, realmente, uma morte – não se trata do assassinato de alguma característica do “falso Ego”? Ou pelo menos da auto-identificação com ele? Quando surge o questionamento: “será que eu sou mesmo isso?”, algo não morre dentro de cada um? Penso que pelo menos alguma certeza interna é assassinada e creio que este é o grande valor dos exercícios de exposição extrema do ator. Porém, uma morte é sempre uma morte e o senso comum nos diz que devemos chorá-la. Normalmente o contato inicial com o *clown* significa um momento de crise para o ator - o percurso da dor à alegria, ou do choro ao riso, é uma longa aprendizagem. Em um primeiro momento a técnica do *clown* lança o ator na escuridão e o contato com as sombras disformes pode assustar.

Sobre este tema, há um belo conto de Andersen, intitulado precisamente “A Sombra”, que fala da necessidade do contato desta com a poesia. No enredo, a sombra de um homem sábio se desgruda dele e entra furtivamente na antecâmara da poesia, localizada na janela em frente à sua casa. Após uma longa ausência, a sombra retorna ao sábio para lhe falar sobre sua experiência:

Vou contar-lhe e você vai compreender o que eu vi e o que havia para ver. Passando pelo outro lado, passaria pelos limites da humanidade. Eduquei-me, aprendi a conhecer a minha própria natureza e minhas relações com a poesia. Outrora, quando estava ao seu lado, eu não raciocinava. Desde que o sol nascia e se punha, eu me tornava bastante grande. Ao luar eu ficava do seu tamanho. Naquele tempo eu não conhecia a minha própria natureza; só percebi a sua essência na antecâmara da poesia: tornei-me um homem (2002: 64).

Os exercícios de descoberta do próprio *clown* são como uma porta de entrada para o “outro lado”. Entretanto, há um tempo necessário para a nova educação, para o reconhecimento de si mesmo e, finalmente, para a aprendizagem do brincar, a sombra de mãos dadas com a poesia. O período de maturação depende das características dos atores e do orientador do trabalho. Viola Spolin lembra que no processo de aprendizagem teatral, independentemente da linguagem cênica, “quanto mais bloqueado e obstinado o aluno, mais longo

processo. Quanto mais bloqueado e obstinado o professor ou líder do grupo, mais longo o processo” (2000: 36).

Um dos perigos que surgem no contato com a sombra é a identificação do ator com seu lado obscuro, pois a linha que separa o *clown* da neurose é extremamente tênue. Quando há o distanciamento entre o ator e a sombra de si mesmo, o que entendo que é lançar a neurose à luz para então *brincar* com ela, o *clown* aparece; porém quando a sombra toma conta do ator, só o que temos é um estado de neurose pessoal, força contrária ao processo de autoconhecimento, assim como totalmente inconveniente ao fazer artístico e ao trabalho de grupo. Para que o lado obscuro de cada um sirva, finalmente, à criação artística, é preciso que a sombra se torne “homem” e penso que a autonomia é fundamental neste processo. É necessário que o ator aprenda a respeitar e a valorizar sua experiência pessoal, independentemente se ela é considerada “normal” pelos padrões externos de comportamento.

Outro risco que se corre neste processo de aprendizagem é estimular demasiadamente a introspecção e transformar a aprendizagem do *clown pessoal* em uma jornada egocêntrica. A busca pela particularidade do ator pode desencadear caminhos tortuosos, caso os conceitos relativos à subjetividade, assim como a metodologia e os objetivos do trabalho, não estejam claros. Através dos tropeços vivenciados no desenvolvimento de minha prática pessoal, percebi que se deve ter cuidado para que a brincadeira sobre a individualidade não restrinja o *clown* à própria persona⁷ do ator, limitando a multiplicidade presente em cada um a uma suposta unidade.

Ato III

Do *si-mesmo* ao *si-outro*: a invenção da gagueira

A criação autêntica só é possível num estado de desprendimento de si mesmo, durante o qual o criador não está presente como ele mesmo.

Eugen Herrigel

⁷ Segundo Jung (2006: 492), “a persona é o sistema de adaptação ou a maneira por que se dá a comunicação com o mundo. Cada estado ou cada profissão, por exemplo, possui sua persona característica... O perigo está, no entanto, na identificação com a persona; o professor com seu manual, o tenor com sua voz... Pode-se dizer, sem exagero, que a persona é aquilo que não é verdadeiramente, mas o que nós mesmos e os outros pensam que somos”.

A premissa de que o *clown* não é um personagem, mas a exposição dos aspectos frágeis e vulneráveis do ator pode confundir a experiência do *clown pessoal* com a manifestação de um suposto “eu” do ator, este “eu” compreendido como sujeito. Percebo que centrar a metodologia de aprendizagem na exposição do sujeito pode dificultar a jornada de iniciação à técnica do *clown* e até mesmo impedir que o *clown* se manifeste. Vejo que este procedimento pode ser bastante nocivo à aprendizagem do ator, independentemente da linguagem cênica.

Segundo Ferracini, o ator habita um espaço de criação, de resistência. Porém, para ocupar este lugar, ele não pode estar centrado em si mesmo, mas deve colocar-se como um *si-outro*:

penso que o ator gera esse espaço para poder puxar esse Si-Outro pela mão, mas ele puxa não o Homem sujeito e centrado em uma individualidade e uma identidade, mas cria uma fenda e diz ao outro: venha, aqui é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar (2006a: 41).



As Três irmãs. Direção de Marianne Consentino. Foto de Guilherme Ternes.

Compreendo que se o ator não se desprende de sua individualidade não há como existir resistência, pois a identidade representa a adequação às relações preestabelecidas. É preciso lembrar que o *clown* rompe com os contatos sociais estereotipados, ele é, antes de tudo, um *ser de sensação*. De acordo com Ricardo Puccetti, o estado do *clown* “é um estado de afetividade, no sentido de ‘ser afetado’, tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações” (In FERRACINI, 2006b: 138).

Sob esta perspectiva, vejo que as ideias desenvolvidas pela psicanalista Suely Rolnik podem trazer uma importante contribuição. Ao compor uma concepção sobre desejo, Rolnik apresenta em sua tese⁸ di-

⁸ ROLNIK, PUC/SP, 1988.

versas “personagens” femininas, entre elas uma que me parece reveladora para elucidar esta questão da afetividade: a “aspirante-a-noivinha”:

Ela encontrava um homem, num lugar qualquer. Seus corpos deixavam-se afetar, naturalmente; atraíam-se; a atração gerava afetos; os afetos tentavam simular-se; apresentavam-se. [...] Você é tocado por uma espécie de revigoramento do corpo dela em seu poder de afetar e ser afetado, ela parece reagir a tudo que encontra. Há também um revigoramento palpável de sua coragem de exteriorizar os afetos que experimenta na cena. Disso seu olho, restrito ao visível, só percebe o efeito: a expressão dela parece tornar-se mais completa, mais discriminada, mais nítida, mais focada – em suma, mais presente. Habituaado ao testemunho ocular, você agora não tem dúvida: é um estado de graça que se esboça (1988: 26).

Na situação apresentada, o “encontro amoroso” gera uma espécie de campo magnético que afeta não só os protagonistas como os espectadores da cena. De acordo com a autora (ibidem: 27), o brilho que emana da “noivinha” não atinge somente a retina do observador, mas também seu “corpo vibrátil”, que percebe a propagação das intensidades da personagem se expandindo; este acontecimento é capaz de envolver e fascinar o espectador. Embora Rolnik não relacione sua personagem e situações vividas por ela ao teatro, o potencial deste corpo que permite exteriorizar os afetos a ponto de gerar um campo magnético, soa-me como o propósito do ator.

Através de Rolnik pode-se perceber, portanto, que o “estado de graça” está relacionado à capacidade do *corpo* em afetar e ser afetado, ou seja, esta qualidade pode ser traduzida como a capacidade do corpo em agir como um condutor de intensidades. Para que isso ocorra, porém, é necessária a liberação do “eu”: “para que o ser de sensação possa existir o ator busca diluir-se, tornar-se invisível, abrir mão de sua identidade, de seu ‘eu’ enquanto sujeito” (FERRACINI, 2006a: 96). Paradoxalmente, quanto mais o indivíduo abre mão de sua identidade, mais ele tem possibilidade de realizar seu *si-mesmo*: uma pessoa “adquire um *verdadeiro nome próprio* ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem” (DELEUZE *In* Ferracini, 2006a: 54. Grifo meu).

À primeira vista estes conceitos podem parecer demasiadamente contraditórios. Em minha prática pessoal, a percepção de que o estado de *despersonalização* – ou de diluição do sujeito – está relacionado à formação do ator e à técnica do *clown*, visto que o *clown* existe na medida em que se permite afetar e ser afetado, fez com que muitos questionamentos viessem à tona: Como que a técnica do *clown*, que conduz para a revelação da persona, pode abarcar um estado de *despersonalização*? De que maneira a manifestação da individualidade pode contribuir para a diluição do “eu”? Como o conceito do *si-mesmo* pode estar relacionado ao *si-outro*?

Na tentativa de encontrar respostas, creio que primeiramente é preciso esclarecer que o processo de individuação proposto por Jung não restringe o *si-mesmo* ao “eu” sujeito:

Constato continuamente que o processo de individuação é confundido com a tomada de consciência do eu, identificando-se, portanto, este último com o si-mesmo, e daí resultando uma desesperadora confusão de conceitos. A individuação não passaria, então, de egocentrismo e auto-erotismo. O si-mesmo, no entanto, compreende infinitamente mais do que um simples eu... A individuação não exclui o universo, ela o inclui (2006: 490).

Portanto, se a aprendizagem do *clown* for entendida como a busca de uma “essência”, algo único que exista apenas no interior do ator, ela corre o risco de se transformar em uma jornada egocêntrica. Quando o ator abre brechas na maneira de olhar para si mesmo e para o mundo, permitindo que outros modos de se relacionar venham à tona, ele contribui para que o *si-mesmo* se manifeste, permitindo que o processo de individuação se realize. Da mesma forma, quanto mais o ator se abre para outras experiências de relação consigo e com o outro, mais ele permite que seu *clown* se revele. Desta forma o conceito do *si-outro* não exclui o conceito de *si-mesmo*, ao contrário, pode-se dizer que o *si-outro* é o que permite que o *si-mesmo* se manifeste.

Assim, o processo de treinamento do *clown* pode funcionar como instrumento de busca do *si-mesmo* do ator na medida em que há uma “transcendência” do sujeito. Entendo que esta técnica propõe a exacerbação do sujeito, porém deve-se expor a persona na in-

tenção de que o ator possa enfim se desprender dela, brincar com este sujeito, deixar de se identificar com seu próprio padrão de comportamento, ou seja, provocar o sujeito até o ponto em que se abre uma fenda para que o *si-outro* se manifeste. Percebo que na técnica do *clown* é através do aprofundamento da persona que se chega a um estado de *despersonalização*.

Segundo a filosofia de trabalho seguida pela mestra canadense Sue Morrison, “o *clown* é aquele que fica face a face com todas as direções do ser humano, ou seja, entra em contato com todas as nuances do ser, revelando-as e permitindo que possamos rir de nós mesmos” (PUCCETTI in Ferracini, 2006b: 153). Portanto, o *clown* deve revelar uma multiplicidade e não uma unidade do ser. De acordo com Parnet (1998: 45), a multiplicidade não pode ser definida nem pelos elementos, nem pelos conjuntos; o que a define “é o E, como alguma coisa *entre* os elementos ou entre os conjuntos. E, E, E, a gagueira” (grifo da autora). É neste espaço *entre*⁹ que o *clown* atua, um espaço onde nada é fixo ou permanente, no qual todas as possibilidades estão abertas. Assim, aprender a técnica do *clown* implica uma disposição para sair daquilo que é previamente conhecido e estar aberto para correr riscos.

Para o diretor Antunes Filho, que não trabalha *clown*, mas que está voltado para a formação do ator, o risco está ligado à capacidade de criação. Antunes busca um teatro cujas características são muito próximas às pretendidas pela técnica do *clown*:

um teatro da sensibilidade, no qual não existem mais certezas, mas onde cada um de seus criadores está ali com suas dúvidas, sua precariedade, com seus limites. Criadores presentes em um exercício diário de abandonar tudo aquilo conquistado até então e experimentar o risco. Correr riscos gera atenção, e tudo se transforma em estímulo para romper velhos padrões¹⁰.

⁹ De acordo com Deleuze e Guatarri (1995: 37), “*entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma parte para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (grifo dos autores).

¹⁰ Trecho do livro *Prêt-à-Porter*, de Antunes Filho, publicado no caderno *Ilustrada*, *Jornal Folha de São Paulo*, 29 de maio de 2004: E1.

Vejo que continuamos buscando os objetivos almejados por Stanislavski. Percebo, enfim, que a técnica do *clown* se vem juntar à metodologia daqueles de que costumo servir-me. Creio que as consequências éticas que a aprendizagem desta técnica propicia vão além da aprendizagem do ofício, pois ela estimula o ator a ter consciência de si mesmo. De acordo com Antunes Filho, este é o primeiro passo para se chegar à liberdade: “se o ator não tiver consciência, ele não saberá o que é liberdade, e se ele não souber o que é liberdade ele jamais será artista” (ANTUNES *In* DELGADO & HERITAGE, 1999: 155). Para Deleuze, “a arte consiste em liberar a vida que o homem aprisionou”¹¹. Deste modo, acredito que o aprendizado da técnica do *clown* pode ser um dos caminhos possíveis para o artista aprender a celebrar a vida, uma possibilidade de aprendizagem da liberdade.

Epílogo

O que fazer do teatro? Minha resposta, se devo traduzi-la em palavras, é: uma ilha flutuante, uma ilha de liberdade. Derrisória porque é um grãozinho de areia no vórtice da história e não transforma o mundo. Sagrada, porque nos transforma.

Eugenio Barba

Este artigo procurou lançar um olhar sobre a aprendizagem da técnica do *clown*, assim como refletir sobre alguns conceitos relacionados à subjetividade do ator. Se por um lado Lecoq afirma que na técnica do *clown* o ator tem liberdade para “ser o que se é”, vejo que, por outro, também há necessidade de se pensar na questão: como fazer para que o ator “deixe de ser o que é”?

Entendo que a busca pelo *clown* não significa chegar a algum lugar, descobrir uma “essência”, um “dentro”, uma característica única, mas, ao contrário, o *clown* está relacionado à multiplicidade e para que ele viva é preciso abrir os olhos e a percepção para o momento

¹¹ Declaração do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) publicada no *Caderno Mais*, *Jornal Folha de São Paulo*, 30 de maio de 2004: 6.

presente e se deixar afetar pelo ambiente e pelas situações. O estado de afetividade do *clown* depende dos agenciamentos que o *corpo* é capaz de realizar e a intensidade desses agenciamentos relaciona-se diretamente à capacidade de se libertar de um “eu” sujeito e de abrir espaço para um sujeito sem identidade.

Percebo que o *clown* pode ser uma individuação sem sujeito quando o ator descola-se de sua auto-imagem, quando aprende a brincar com sua persona, quando permite que sua “sombra” dê as mãos para a poesia e largue as mãos do ego. Esta aprendizagem não passa por elucubrações mentais e racionais, mas por vivências *corporais* que possibilitam a experiência física de outros modos de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo.

Pedagogicamente, vejo que a aprendizagem do *clown*, e do ator, requer um olhar para si e para o mundo: é preciso lembrar-se de si mesmo sem fechar-se em sua própria individualidade. Para tanto é necessário que as pessoas do grupo de trabalho sejam autônomas em seu pensamento e em sua ação, o artista deve ser dono de seu saber e de sua vontade.

A técnica do *clown* pode proporcionar aprendizagens bastante objetivas, porém, creio que o maior legado deixado por uma vivência *clownesca* não pode ser descrito em palavras. Como afirma Grotowski (*In* BARBA, 2006: 131), penso que

os resultados concretos (sobretudo em uma arte fugaz como o teatro) nascem e morrem num abrir e fechar de olhos, e penso que talvez seja errado ligar-se a eles. [...] Possui-se de verdade somente aquilo de que se fez experiência, sendo assim (no teatro), aquilo que se sabe pode ser verificado no próprio organismo, na própria individualidade, concreta e cotidiana.

Clarice Lispector, em sua crônica “Das vantagens de ser bobo” (2004:168), diz que “é quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo”. Mais do que tudo, entendo que a aprendizagem da técnica do *clown* possibilita, enfim, uma iniciação prática na arte da bobagem.

Referências Bibliográficas

- ANDERSEN, Hans Christian, LONDON, Jack & STEVENSON, Robert Louis. **O outro**. Três contos de sombra. Rio de Janeiro: Dantes, 2002.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**. Da técnica à representação. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CONSENTINO, Marianne Tezza. **As três irmãs e a subjetividade no trabalho do ator**: contribuições da técnica do clown. São Paulo: ECA/USP, 2008, Dissertação.
- DELEUZE, Gilles & GATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELGADO, Maria M. & HERITAGE, Paul. **Diálogos no Palco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006a.
- _____. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006b.
- FREIRE, Roberto. **Soma**: uma terapia anarquista. A alma é o corpo. Vol. 1. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1988.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, s/d.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- KASSICK, Clovis. **Stirner**: a filosofia do eu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**. Paris: Actes sud, 1997. Tradução não publicada de Patrícia dos SANTOS.
- _____. **Le Théâtre du Geste**. Paris: Bordas, 1987. Tradução não publicada de Roberto MALLET.
- LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. **O chá de Alice**: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator. São Paulo: ECA/USP, 2004, Tese.

- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro** / Fernando Pessoa. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental da América** – A produção do desejo na era da Cultura Industrial. São Paulo: PUC/SP, 1988, Tese.
- SAMPAIO, José Gustavo. **O ator vivo**: uma abordagem reichiana para a arte do ator. São Paulo: ECA/USP, 2004, Dissertação.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- VITALI, Alberto. **Figlio d'Arte**. Entrevista com Alberto Vitali. Bouffonneries, No. 7, 1982. p. 46-50. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.
- WYLIE, Laurence. À l'École Lecoq j'ai découvert mon propre clown. **In: PSYCHOLOGIE**. Paris, août, 1973, n. 43, p. 17-27. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

A Máscara e seus Desdobramentos Tecnológicos

Paulo Balardim¹

Prólogo

As máscaras, utilizadas com o fim teatral, fazem parte da grande família do Teatro de Animação. Oriundas dos antigos rituais, sempre promoveram a ligação do homem com uma grandeza inapreensível. Meio de comunicação, de proteção e de transformação, interpolado entre o rosto de quem a porta e de quem a observa, a máscara é animada e anima simultaneamente, produzindo efeitos mágicos. Embora esse objeto sirva para ocultar ou dissimular o rosto, revela potencialidades humanas anteriormente ocultas. O corpo que veste a máscara torna-se o corpo da máscara. Ou seja, a máscara exige, do corpo que a porta, outro contorno espacial, uma nova relação com o movimento, com o tempo e com o espaço, de tal forma que possa liberar um novo ser, proveniente dessa mistura entre o homem e o objeto-máscara imbuído de algo “sobre-humano”.

A máscara, posta em jogo, modela um novo corpo, criando uma nova visão sobre o ser que a porta e sobre sua relação com o ambiente circundante. As características morfológicas do novo ser

¹Professor Universitário na área de Prática Teatral e Teatro de Animação, no Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Doutorando em Artes Cênicas (PPGT / UDESC). Diretor, ator e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos .

reforçam traços específicos de sua natureza. Dir-se-ia, igualmente, que o "mascaramento" do corpo sublinha a aquisição de novos poderes, uma vez que o objeto apresenta-se como instrumento de metamorfose. A imagem constituída pelo novo ser é tão real quanto o corpo que abriga a máscara. Para Jean-Louis Bédouin,

a instituição da máscara, no sentido próprio do termo, corresponde a um estado arcaico da evolução da consciência. Essa não distingue ainda claramente entre o ser e sua aparência. Ou melhor, ela admite que exista entre um e outro uma verdadeira consubstancialidade. Pode, portanto, modificar o próprio ser transformando sua imagem, seja limitando essa mudança a um detalhe, seja estendendo-o à totalidade da pessoa física, como é produzido no caso do dançarino mascarado² (1967: 16).

Embora o teatro, desde a Antiguidade Clássica, sempre tenha lançado mão da força das máscaras, podemos dizer que, após seu largo uso popularizado através da *Commedia dell'Arte* (entre o século XV e o século XVIII), no Ocidente, a máscara passou a atuar em segundo plano, cedendo espaço às grandes ilusões e efeitos criados para os novos teatros públicos em espaços fechados, bem como para a valorização do ator como gênio criador. O declínio do teatro ambulante no final do século XVIII, junto com as mudanças na estrutura dramática das peças, possuía reflexos da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Nesse período, houve também o surgimento de novos gêneros, como o melodrama, o qual valorizava o texto e o ator humano. No século XIX, o teatro romântico apoiou-se no drama burguês e privilegiou a prosa, incorporando inovações cênicas, entre as quais, a iluminação elétrica e o surgimento da figura do diretor. No entanto, foi no início do século XX que as atitudes ecléticas dos criadores artísticos trouxeram uma ruptura com o modo teatral vigente, que valorizava o "estilo individual" de cada ator. Incomodados com a exacerbada presença dos sentimentos humanos dentro na obra de arte teatral, artistas como Maurice Maeterlinck e Vsevolod Meyerhold procuraram por um ator mais adequado para expressar o sentimento indizível da arte. Edward Gordon Craig proclamou

² As traduções dos textos em francês que se seguem são de minha autoria.

a marionete como “modelo de atuação” para o ator, declarando-a como a verdadeira manifestação do sagrado. Assim, o objeto animado, símbolo divinizado, ascendeu novamente nas artes cênicas.

Segundo Denis Bablet (1985: 138), o que se poderia chamar de um “retorno à máscara”, presente nas iniciativas dos artistas que renovaram a arte teatral no princípio do século XX, mostrou-se um pouco mais amplo do que um fenômeno unicamente teatral, sendo o resultado de todo um contexto social. De fato, a arte não esteve alheia às questões acerca da mecanização, da busca por um modelo para o aperfeiçoamento do trabalho humano, essencial para o desenvolvimento do processo industrial (economia de tempo, energia e custo, aumento da produtividade e lucro). Da mesma forma, a arte também não ignorou as descobertas científicas, entre elas, a descoberta do inconsciente, através dos estudos freudianos. Com todas essas mudanças, o homem passou a observar o seu corpo e o seu rosto de um modo diferente, sendo que essa diferente percepção do corpo afetou todo seu sistema representacional, ampliando o rol de concepções sobre si mesmo.

Ainda no século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, observamos um conjunto de novas transformações científico-sociais que irão determinar as inovações experimentais na arte. Vemos emergirem produtos híbridos, multimidiáticos, que utilizam vídeos, bonecos habitáveis, maquiagem e próteses para revestir o corpo dos atores, além de outros recursos. A máscara, acrescida de novas técnicas construtivas e tecnologia de materiais, dispõe de diferentes modos de mascaramento, tais como a máscara digitalizada, virtual, e a máscara animatrônica³, a qual absorve todas as potencialidades

³ O nome “animatrônica” é a mescla de duas palavras: animação e eletrônica. São bonecos mecânicos e eletrônicos que se movimentam buscando organicidade viva. O que difere uma criação animatrônica de um robô é o fato de que os robôs são dispositivos mecânicos que se movem através de movimentos pré-programados, enquanto que os animatrônicos são construídos para atuar e responder em tempo real, respondendo à espontaneidade e mudança dos sinais de controle. Apesar de alguns animatrônicos serem programados para repetir o movimento sempre que necessário, o desempenho, a atuação do operador, requer extrema sensibilidade interpretativa. Existem quatro formas básicas para fazer um boneco animatrônico se movimentar: 1) Por Cabos; 2) Por Servo-Motores; 3) Por Pistões Hidráulicos e 4) Por Pistões Pneumáticos. Essas formas básicas também podem ser combinadas, ou seja, cabos com servo-motores ou com pistões hidráulicos, etc. Exemplos desse tipo de máscaras utilizadas aqui no Brasil, para fins teatrais, são as desenvolvidas pela empresa *Inventiva*, a qual, junto com a companhia *Caixa do Elefante* - ambas de Porto Alegre, RS - criaram os personagens do musical “Arca de Noel”, para o Natal Luz de Gramado, RS (2009).

disponíveis da tecnologia, imbuindo o corpo do ator com novos poderes, possibilidades cibernéticas que retomam certo elã "mágico" atribuído ao ilusionamento. O ator, dada a variedade de recursos, incorpora diferenciadas técnicas de interpretação, tais como o manuseio de controles remotos e dispositivos cênicos, entre outros.

Percebemos que a máscara tradicional sofreu diversas metamorfoses nessas últimas décadas, devido ao interesse de vários artistas por essa forma de expressão associado ao deslumbramento com as ofertas tecnológicas que podem incrementar sua utilização. Também, as concepções e o entendimento sobre o corpo humano se alteram na medida em que avançamos no conhecimento de sua natureza e no domínio de sua manipulação no nível genético. A ciência atual apresenta a perspectiva de uma pseudo-eternização do corpo jovem, através de técnicas de rejuvenescimento e da substituição de órgãos deficientes por peças sintéticas. O corpo, tratado como matéria manipulável, é passível de ser "coisificado", transitando num misto entre o humano e o inumano. Ao mesmo tempo, a redução da distância entre "ser" e "parecer" circula numa apologia publicitária. Todos aqueles que acreditam que seu corpo não corresponde ao seu espírito, ou que desejam atribuir-lhe novas características, podem optar por transformá-lo. O humano, assim, pode tentar externalizar ou recriar seu verdadeiro "eu" mascarando-se com os recursos oferecidos pela medicina, criando um novo corpo. Nessa concepção, o corpo já não existe somente como um "recipiente" que abriga o espírito ou uma interioridade imperceptível. Distante dessa visão dualística, o corpo passa a representar a integralidade do ser individual, a verdadeira "alma corporificada". Assim concebido, apresenta inúmeras distinções e qualidades em seus traços, que evidenciam seu modo de interagir com o espaço.

Apropriação da tecnologia

A partir do momento em que evocamos as práticas do Teatro de Animação, referimo-nos inevitavelmente às técnicas empregadas. Técnicas empregadas tanto nas possibilidades construtivas dos objetos que serão animados quanto nas variadas formas do ator

relacionar-se com esse objeto para produzir o efeito necessário ao jogo, a saber, as técnicas interpretativas que irão despertar e administrar novas percepções do público sobre o objeto estimulado. Henryk Jurkowski (2000) identificou duas formas de concepção do Teatro de Animação ocidental: A primeira, composta por preceitos tradicionais de utilização dos bonecos, predominou nos espetáculos até meados do século vinte e foi designada, por ele, de forma *homógena*, por possuir certas propriedades que mantinham uma unidade de linguagem e limites de utilização bem definidos. A segunda forma, designada *heterógena*, foi apresentada como uma forma determinada pela contaminação da arte dos bonecos com outros meios de expressão artística, o que propiciou diversos experimentos com a linguagem, rompendo alguns paradigmas tradicionais. Desse rompimento, emergiram situações que passaram a dialogar diretamente com a dramaturgia da cena, entre as quais: a visibilidade do ator-animador, o uso de novas tecnologias construtivas, a exacerbação de elementos intertextuais e paródicos e a ênfase em processos metaficcionais. Fica evidente que as formas *heterógenas* contemporâneas da poética cênica exigem novas habilidades do ator-animador, principalmente àquelas relacionadas com possíveis interfaces com outras linguagens. Essas exigências podem ser verificadas na complexidade das atuais montagens. O uso de novos dispositivos cênicos, a utilização de objetos manipuláveis não-antropomórficos, a contracenação de atores e manequins, a utilização de simulacros, a interação com mídias digitais, entre outros exemplos, fornecem um amplo leque de pesquisa para as companhias teatrais.

Seguramente, cada vez mais, as práticas artísticas contemporâneas recorrem ao uso de novas tecnologias. Isso corresponde ao advento de uma forma de fazer teatro a qual busca investigar as imagens como um conjunto ficcional signifiante. As evocações realizadas através desses recursos e as implicações que aportam aos espetáculos de animação passam a constituir matéria dramatúrgica, passível de interferência direta na percepção do espectador. Não apenas pelo variado conteúdo, mas principalmente, pelo próprio suporte utilizado para essa veiculação. Digamos, de outra forma, que o suporte, carregado de elementos significativos que o unem metonimicamente

a um estado tecnológico, é o próprio conteúdo.

Sobre o conjunto significante da representação teatral, Anne Ubersfeld (1991) assevera que ele forma, em sua totalidade e metaforicamente, uma espécie de *texto*, e que os elementos da representação são passíveis de serem analisados a partir da constatação de dois eixos análogos aos constitutivos da obra literária, a saber, o eixo paradigmático (relativo às substituições) e o eixo sintagmático (relativo às combinações e transformações). Para a construção de uma poética teatral, portanto, projetam-se sobre o eixo sintagmático elementos diversos pertencentes ao eixo paradigmático. Esses elementos, tais como a iluminação, a cenografia, os figurinos, os atores, a música, etc., expressam-se através de códigos diversos e são selecionados segundo alguns critérios estéticos dos emissores das complexas mensagens teatrais. A palavra "mensagem", aqui, expressa a cadeia de informações organizadas presentes no conjunto significante da representação.

Outro fator que influencia o uso tecnológico de ponta, pelos criadores artísticos, é a possibilidade de resgatar o interesse do público associando a condição de "novidade" a uma forma tradicional que parece antiquada. De fato, o uso de aparatos "de ponta" tende a dissimular a acepção de uma arte que parece ser "antiga". Historicamente, se lembrarmos que o Teatro de Animação sempre perseguiu a excelência na ilusão da vida, veremos as inovações tecnológicas sempre presentes nessa arte, assimiladas rapidamente pelo ambiente artístico. Entendemos, aqui, o termo "tecnologia" como conjunto de ideias, conhecimentos e métodos para construir algo de forma racional. Segundo Lúcia Santaella,

a técnica, hoje transmutada em tecnologia, remonta às origens da constituição do ser humano como ser simbólico, ser de linguagem, de modo que as tecnologias atuais estão em uma linha de continuidade e representam uma crescente complexificação de um princípio que já se instalou de saída na instauração do humano (2010: 244).

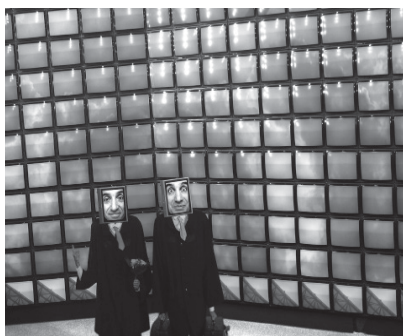
Se, por um lado, a apropriação do uso de novas tecnologias parece permitir a justificativa de valor de uma prática "atualizada", essa apropriação levanta também outras questões que assumem grande

vulto ao lado do uso tecnológico de novos suportes, como é o caso da questão referente ao sujeito criador. A infinidade de técnicas que estão a nossa disposição, atualmente, constitui-se como importantes ferramentas para desenvolver novas práticas, mas podemos também dizer que existe uma multiplicidade de criadores que trabalham em conjunto e dialogam na obra artística. Para exemplificar essa questão, é relevante frisar o caso das máscaras eletrônicas com movimentos comandados por controle remoto, como no caso dos "animatrônicos", nos quais o corpo do ator emoldura a máscara e um segundo sujeito - um animador - opera o controle remoto, produzindo a movimentação do rosto perfeitamente sincronizada com os movimentos do corpo do ator que porta a máscara. E, ainda, nesse exemplo, devemos considerar a equipe técnica que constrói e programa os controles eletrônicos e a máscara, determinantes para a materialização do ser ficcional definitivo, uma vez que o produto final do movimento depende de uma concepção construtiva e operacional. Não esqueçamos, também, que o próprio material utilizado para a criação do objeto animado pode ser o sujeito da representação no teatro de máscaras, como ocorre no clássico quadro da companhia sueca *Mummenschanz*, no qual as máscaras são esculpidas num material maleável, como uma espécie de massa, que é constantemente moldada e alterada pelos intérpretes, metamorfoseando os seres de forma insólita.

Homocatodicus

O espetáculo de rua *Homocatodicus*, criado em 2005 pela companhia *L'Excuse*, de Lyon, França, e integrado por Dominique Lajoux e Mario Gumina, apresenta uma irreverente visão do processo evolutivo humano, transformando a virtualidade dos rostos humanos (o rosto dos atores) em máscaras para os corpos de dois imensos bonecos habitáveis que possuem como cabeças monitores de televisão: *Maestro Salvatore* e seu fiel escudeiro *Gianni*, personagens que percorrem a cidade em busca do amor de Isabella, da qual desconhecem seu novo endereço residencial. Nessa cruzada quixotesca em busca do amor, o homem encontra-se visível através da projeção de seus rostos na bidimensionalidade dos monitores. A du-

pla também cria comicidade com essa manipulação das imagens em vídeo, quando, por exemplo, transforma o rosto dos atores em rostos de vacas, num efeito de fusão, ou quando projetam nas telas dos monitores os corpos inteiros dos atores, os quais correm de uma tela para outra, ou, ainda, quanto "trocam" de rostos, rompendo com o espaço delimitado pelos corpos. Também rompem com o espaço delimitado pela máscara, transformando-a em "janelas" para outro lugar, ou "empanadas digitais"⁴. Do ponto de vista analítico, a dupla de atores-criadores nos oferece um banquete. Primeiramente, por borrar os contornos que definem seu trabalho, apresentando uma forma híbrida⁵ amalgamada com recursos do Teatro de Animação, tais como bonecos habitáveis, objetos, máscaras e recursos das tecnologias do vídeo. Assim, a metáfora de uma cabeça em forma de televisão pode, entre outras, propor discussões que tangem a crítica



Espetáculo Homocatodicus, cia L'Excuse, França. Acervo da cia.

⁴ "Empanada" é um dos termos comumente utilizados para designar o palco de bonecos, também conhecido como "tapadeira", "biombo", "tenda" ou "castelet".

⁵ Hibridismo, nesse contexto, não se apresenta como uma categoria estética nem uma proposta poética, é um critério de análise específico sobre um determinado aspecto do espetáculo, pertinente às técnicas empregadas. Utilizar um rótulo para o conjunto da obra é minimizar seu potencial. Também não podemos confundir hibridismo com simbiose: o primeiro surge a partir de um novo elemento oriundo de outros dois (ou mais), associados, enquanto o segundo é a interdependência de dois (ou mais) elementos.

social, ao enclausurar a representação do cérebro pensante humano e sua complexidade num aparelho representativo da comunicação de massa. O homem, nesse espetáculo, encontra-se no interior da máquina, é um ser convertido em dados, virtualizado, que persegue seu traço humano mais básico: o sentimento.

Blue Man Group

Atualmente em moda no Brasil, os “homens azuis” são vistos nos comerciais de uma empresa de telefonia celular. No entanto, seu trabalho artístico vai muito além do uso de sua imagem para fins de divulgação, originários de Nova Iorque, no final dos anos 1980, o *Blue Man Group* também é um exemplo de companhia que mescla diversas linguagens e elementos (máscara neutra, maquiagem na constituição de “corpos mascarados”, vídeo, música e outros meios) para constituir um espetáculo plurissignificativo. Essa mescla gera um produto no qual todos os elementos parecem distribuídos de forma equitativa, sem que um se sobressaia ao outro. Temos certo equilíbrio no diálogo entre as técnicas e linguagens postas em prática. Nos shows, que não economizam efeitos visuais e sonoros, os corpos azuis parecem se integrar ao todo como peças de um grande relógio, formando um conjunto harmônico, *tecno*, semi-automatizado e programado, mas, do qual, ebulam traços de humanidade. Para Brian Scott, diretor e eventual ator do grupo, os homens azuis “são como qualquer outra pessoa, com a diferença de que estão pintados de azul. Eles são curiosos e não se comunicam verbalmente com a plateia. Entretanto, eles falam com o público por meio da música e pela expressão facial”⁶.

Na verdade, podemos relativizar a opinião de Brian. Se por um lado, os personagens “são como qualquer outra pessoa”, isso não significa que “são como todos”, mas que representam uma síntese de características humanas universais, reconhecíveis por todos. Com os rostos cobertos pelas máscaras de látex e maquiagem azul, e vestindo os mesmos figurinos pretos, os atores formam um trio indissociável, compondo um organismo que atua em conjunto, como se estivessem

⁶ Disponível no site: <http://www.paranaonline.com.br/editoria/almanaque/news/397948/?noticia> (Acesso em 15/10/2010)

em comunhão telepática ou como se estivessem programados para agir de forma complementar. Atuam como personagens curiosos, investigadores, possuem uma expressão relativamente impassível e um exacerbado preparo físico e musical. Ao observá-los, temos a impressão de que seus corpos estão esvaziados de uma anterioridade e suas mentes, livres de pré-conceitos e de traços de personalidade. Os corpos apresentam um estado “neutral”, semelhante à máscara, que os tornam receptivos a todos os acasos. Assim, o estado neutral só vai expandir a consciência e amplificar todos os sentidos, além de provocar uma abertura para a leitura mítica do mundo. O estado neutral, ainda, contribui para essa dinâmica de integração com a máquina, com os efeitos digitais produzidos nos telões e com a ideia do organismo cibernético, dotado de partes humanas e mecânicas. O extraordinário nos parece revelado ao percebermos o mítico nessas superposições metafóricas, as quais geram, das possibilidades, um conjunto significante. Dessa forma, a complexa mensagem teatral, transmitida em simultaneidade de imagens, possui um caráter de combinação aleatória, sendo uma obra aberta.

Em seus shows, os variados sistemas de signos, produzidos pelos diversos elementos, devem ser unificados pelo receptor. É o público que deverá coordenar as informações policêntricas e incompletas que lhe são transmitidas. Os signos teatrais produzem estímulos e efeitos de reconhecimento e inteligência, da mesma forma que estimulam reações afetivas e físicas.

Segundo Anne Ubersfeld, a atividade teatral é constituinte de sistemas de signos que produzem sentidos somente ao se organizarem e inter-relacionarem.

Todo elemento de representação, mesmo muito breve, é a coincidência de uma multiplicidade de elementos significantes que utilizam diversos canais (visual, acústico) e que provém de diversas fontes (luz, espaço, cenografia, atores, música, etc.). Por outro lado, é muito difícil articular os signos: não existe em um signo não lingüístico a dupla articulação, uma segundo a palavra, o morfema ou o lexema, a outra segundo as bases constitutivas que são os fonemas. (...) O signo teatral só adquire sentido em relação com outros signos (1991: 22).

Podemos dizer, então, que Ubersfeld concorda com Roland

Barthes, o qual nos diz que “recebemos ao mesmo tempo uma pluralidade de informações, uma verdadeira polifonia informacional” (in UBERSFELD, 1991: 24), sendo que essa “polifonia” é caracterizada pela multiplicidade de suportes, canais e códigos utilizados na representação teatral.

No caso do *Blue Man Group* podemos, realmente, constatar e compreender essa polifonia, essa multiplicidade de vozes que dialogam para constituir um novo discurso.

Les Padox dans les rues

Nesse espetáculo performático, dirigido por Dominique Houdart e Jeanne Heuclin (França), temos novamente o uso das máscaras que envolvem todo o corpo do ator. Silenciosos, os *Padox* agem em grupo. Eles são uma multidão explorando o mundo com o ingênuo olhar que descobre tudo pela primeira vez. Extremamente sociáveis e afetuosos, lembram crianças fascinadas pela novidade. Para o efeito de atuação em conjunto, o uso de tecnologia comunicacional é imprescindível, uma vez que a máscara oferece uma visão parcial e impede a escuta dos sons circundantes. A orientação através de um sistema de rádio que interliga a escuta de todos os atores ao comando vocal de Dominique, durante a performance, propicia a sincronia perfeita na execução dos deslocamentos e das interações ao ar livre. As habilidades exigidas do ator são variadas. Além do preparo físico impecável, para suportar o peso e o calor dentro das fantasias, uma múltipla atenção requer a percepção do espaço de forma intuitiva, uma vez que a visibilidade é muito pequena, e requer, também, uma resposta rápida ao comando de voz, executada quase de forma reflexa. Além de todas essas habilidades, é necessária ainda uma enorme capacidade de improvisar em grupo, propondo situações e sabendo sincronizar ações em conjunto.

Um giro em torno do original

O que podemos observar nos três espetáculos comentados acima é que todos recorrem à questão do original: cada um dos grupos trabalha com a dissolução desse original, fazendo prevalecer a ideia

de um conjunto oriundo de uma matriz. Assim, a multiplicidade de réplicas, clones, podem nos remeter aos questionamentos sobre a natureza da cópia.

Hoje, mais do que nunca, toda a noção de originalidade é questionada. Com a crise da deslegitimação dos poderes dominantes e hierarquizadores da era pós-industrial, apresentadas por Jean-François Lyotard, a arte, inquestionavelmente, rompeu de uma vez por todas com os preceitos que nortearam seu entendimento durante séculos. O século XXI aporta mudanças significativas em todas as áreas do conhecimento humano e, talvez, a mais contundente delas seja relativa à forma de organizar e pensar nosso próprio pensamento. A auto-reflexibilidade está amalgamada com a ideia de cadeias rizomáticas proposta por Gilles Deleuze (2006: 26), que também aponta para outros aspectos notórios da pós-modernidade, como aqueles referentes à natureza original da repetição. A repetição, para Deleuze, nunca é igual, uma vez que sempre apresenta um traço distintivo, por mais sutil que este apareça.

Na poética pós-moderna, os resquícios da noção do sujeito-artista como gênio nato e “original” parecem cair por terra, frente a uma hibridização das obras de arte sobre plurais aspectos, principalmente no que tange ao caráter interativo entre o artista e o público, o que muitas vezes transforma, em diversas propostas, o público num co-autor. Ao contrário dos modernistas, que separavam radicalmente a realidade da arte, os pós-modernos usam a realidade na arte para evidenciar sua relação complexa. Por isso, a intertextualidade e a paródia são as estratégias principais do pós-moderno, pois problematizam e questionam as verdades absolutas, mostrando que podemos reconstruir a realidade infinitamente, pois cada grupo social, cada cultura, possui sua subjetividade específica, fruto das realidades sociais de convívio. Por isso, a pós-modernidade concebe os indivíduos como “múltiplos e contraditórios”, e sua arte utiliza referências paródicas para estabelecer um diálogo com o passado, reinterpretando-o de forma crítica. Como aponta Linda Hutcheon (1991), a paródia, como estratégia pós-moderna, por meio da recuperação do passado, levanta discussões sobre o caráter original. Nas palavras de Santaella (2010), poderíamos destacar o

uso de “tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas, fugazes e mais personalizadas” utilizadas nas estratégias pós-modernas.

As máscaras, ao despersonificarem o sujeito e apresentar a possibilidade de duplicar, fazem surgir o insólito, o imprevisível que causa o espanto; uma nova percepção capaz de por em dúvida a existência do real e da significação pré-estabelecida, do *status quo* e do crível. Produzindo um acaso subversivo, contraventor, delatando a possibilidade de novas existências, elas deflagram outras naturezas adormecidas nas coisas. A tecnologia, aliada às máscaras, pode determinar, para o ator, outra percepção da interação espaço-temporal, e, para o público, pode oferecer novas formas de ilusioamento para uma arte milenar. Vale lembrar, entretanto, que as técnicas não são o principal ingrediente de um espetáculo. De nada lhe servem se não existir um projeto artístico bem claro e definido. A mera exacerbação da técnica é um exercício de virtuosismo, enquanto que a técnica subordinada à obra constitui um ferramental para a concretização de ideias, impressões e sentimentos do artista, dentro de um processo comunicacional com o público. E, durante esse processo, manifesta-se no mundo visível o invisível.

Referências Bibliográficas

- BABLET, Denis. D'Edward Gordon Craig au Bauhaus. In: ASLAN, Odette et BABLET, Denis (org). **Le masque**, du rite au théâtre. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- BÉDOUIN, Jean-Louis. **Les masques**. Coleção “Que sais-je?”, nº 905, 2ª edição. Presses Universitaires de France: Paris, 1967.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: la marionnette au XXe siècle. Charleville-Mézières: IIM, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano**, da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2010.
- UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur**. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.

Respirando para dentro da Máscara: o corpo toma forma no teatro-dança balinês *topeng* - uma experiência de aprendizado¹

Carmecita Palermo²

O *topeng* balinês é uma forma de teatro-dança com máscaras apresentado em rituais e por ocasião de eventos oficiais. Máscaras, crônicas balinesas, dança, música, riso, improvisação e interação com o público são algumas das características deste complexo gênero de performance.

Quando fui a Bali pela primeira vez, não conseguia parar de olhar os performers de *topeng* que se transformavam em um primeiro-ministro, depois em um homem velho, um servo, um rei, mudando de máscaras no meio de cerimônias muito ativas. Depois, eles se transformavam em todo tipo de personagem cômico sem nunca parar de falar, fazendo os presentes rir ou escutar com atenção e finalmente surgia um ser poderoso (*Sidhakarya*), para completar a cerimônia. Naquele tempo eu me sentia atraída, mas não entendia aquele ritual. Fascinação! Era fascinação por um fenômeno capaz de transformar madeira pintada em algo crível, vivo: um personagem. Nos anos seguintes, procurei por uma resposta aprendendo a dançar e perguntando aos performers e mascareiros sobre sua arte.

¹ Este artigo é baseado na tese de PhD da autora (PALERMO, 2007).

^A Tradução inédita de Marisa Napolini, doutoranda em Teatro e Professora no Departamento de Artes Cênicas da UDESC. (Nota dos Organizadores).

² Doutora Carmecita Palermo, especialista em Performance Balinesa com Máscaras, vem pesquisando a máscara por mais de vinte anos. Mestre em Artes do Espetáculo pela Universidade de Bolonha, Itália, e em Estudos Culturais pela Universidade de Leiden, Países Baixos. Doutora em Estudos Asiáticos – Teatro de Máscaras Balinês pela Universidade da Tasmânia. Professora na Universidade da Tasmânia, ministra oficinas de máscaras e apresenta-se em escolas, universidades e festivais de teatro na Austrália e na Europa.

Neste artigo, descrevo uma jornada na qual meus mentores em Bali são os principais guias no processo de aprendizado baseado em prática física e em trocas orais. Através da sua terminologia e discurso sobre a prática *topeng*, vamos descobrir o seu conhecimento. Este é um conhecimento concreto, expressivo da filosofia balinesa enraizada na prática física. Eu focarei na transmissão deste conhecimento através da minha experiência pessoal como estudante estrangeira de dança tanto no College of Indonesian Arts (STSI) de Denpasar³ [Faculdade de Artes Indonésias] (agora Instituto das Artes Indonésias, ISI) quanto com professores de dança nos vilarejos. Apesar de haver diferenças enormes entre as práticas de ensino no STSI e nos vilarejos, um princípio comum a todos emerge: controle da respiração como veículo da vida da máscara. Este princípio, no entanto, não deixa de ser afetado pelo discurso atual sobre a cultura.

Meu relato é baseado em dados coletados durante várias visitas a Bali entre 1993 e 2004, participando do teatro-dança *topeng* e mantendo discussões com performers, intelectuais e funcionários públicos. No decorrer dos anos, entrevistei atores-dançarinos, mascareiros e sacerdotes. As interações com os entrevistados incluíram tanto entrevistas gravadas quanto conversas informais. O tema dessas trocas era como caracterizar a máscara. Ao teorizar, os entrevistados eram analíticos e geralmente tentavam explicar aspectos de sua própria prática. É nesse ponto que surge um problema. Mesmo quando se referiam a um mesmo conceito, eles usavam terminologia diversa. Há algo com o que todos pareciam concordar: qualquer pessoa pode aprender a dançar, *ngigel*,⁴ mas isso não basta. É superficial, são apenas movimentos de dança. O que importa é *mesolah*, criar o personagem, como insiste I Made Sija⁵.

Eu percebi que durante algumas entrevistas a conversa ficava incompleta se não fosse acompanhada de gestos. Seja de forma inconsciente ou intencional, o gestual parecia ser inevitável para clarear alguns conceitos. Gestos indicando partes do corpo ou de-

³ STSI, *Sekolah Tinggi Seni Indonesia*, a Faculdade de Artes Indonésias. Eu estudei no STSI de agosto de 94 a outubro de 96, graças ao Programa *Darmasiswa Program* de bolsas de estudo indonésias.

⁴ A não ser quando indicado (Ind. = Indonésio), os termos técnicos usados neste artigo são balineses.

⁵ I Made Sija, bonequeiro, mascareiro, performer *topeng* e especialista em oferendas de Bona. Bapak ou Pak significa pai e corresponde ao título inglês de Mr.

monstrando movimentos superavam as limitações da verbalização ao transmitir significados específicos relativos a processos que ocorrem no corpo do performer. Tais gestos podiam ser de tocar o próprio umbigo ou o peito, gestos usados para explicar como trazer vida à máscara. Esses gestos sempre eram acompanhados por diferentes palavras: como a língua indonésia usada nas conversas geralmente era inadequada, eles usavam o balinês.

Um conceito central que sempre surgia nas conversas é a necessidade de “um movimento de dentro” ou de “uma força interna” que possa dar vida à máscara. Os mascareiros, os performers e também um *pedanda Buddha* (o sumo-sacerdote da tradição budista) da aldeia Batuan (Ida Pedanda Budha Batuan Ida Bagus Alit) falam bastante sobre isso. Alguns deles relacionam mais o conceito com aspectos espirituais da dança, outros com seus elementos físicos. A “dimensão espiritual” da caracterização da máscara tem inspirado discursos orais e escritos sobre o tema, envolvendo praticantes ocidentais e balineses, além de acadêmicos, através de jornais, revistas, teses e sítios na internet. “Inspiração divina” ou “carisma interno” (*taksu*),⁶ cerimônias de purificação para o performer (*mewintan*) e cerimônias para despertar a máscara (*pasupati*) são frequentemente descritos como elementos fundamentais que contribuem com a capacidade do performer de se transformar em um personagem. Não é raro ouvir performers afirmarem que nunca aprenderam a dançar. No entanto, para poder representar, consideram necessário fazer as oferendas apropriadas.

Por outro lado, há performers (como I Made Sija) que afirmam que não há necessariamente nenhuma relação entre entrar na máscara e as cerimônias de iniciação, uma vez que o objetivo de quem usa a máscara é o personagem. Alguns performers admitem que as cerimônias corretas não garantem o sucesso de uma performance. Convicção, concentração e visualização do personagem-

⁶ Como definido por Catra (1996: 51), *taksu* possui diversas interpretações, incluindo “inspiração divina”, referindo-se especialmente ao fato de que *taksu* é também um dos elementos superiores, tendo um santuário nos templos familiares, para o qual os performers geralmente fazem oferendas antes de se apresentar. Como o performer *topeng* I Ketut Kantor de Batuan enfatiza, *taksu* refere-se não somente ao performer, mas de qualquer pessoa hábil no seu trabalho diz-se que tem *taksu*: tudo se volta a seu favor e as pessoas lhe fazem deferência.

-máscara através da meditação são ingredientes indispensáveis para uma boa performance, de acordo com *pedanda Buddha*. Aquele que usa a máscara tem que ser capaz de visualizar as características dos personagens, que são figuras bem conhecidas nas histórias representadas durante as performances *topeng*, e convencer o público de que



Foto de Oriana Palermo.

o que eles veem é o personagem e não mais um performer qualquer. De acordo com I Gusti Ngurah Windia (bonequeiro e performer *topeng* de Carangsari), ele é “alguém com a máscara”.

Na minha experiência de aprendizado com I Ketut Kantor⁷, usar a máscara implicava

em primeiramente memorizar todas as coreografias das máscaras introdutórias do *topeng*, imitando seus movimentos e repetindo-os sem pedir muitas explicações. Incessantemente, por quase dois anos, repeti as coreografias enquanto Kantor assistia quase enfasiado, como se não prestasse realmente atenção ao que eu fazia enquanto ele tocava a melodia com o *gangsá* (um instrumento da orquestra *gamelan*). Depois que eu memorizei a coreografia de Kantor, ele me encorajava a improvisar dentro dela, mas ele nunca realmente me explicou como interagir com a música, quando eu poderia sinalizar com um acento ou um tempo mais lento, por exemplo. Eu só tinha que repetir as danças incessantemente enquanto ele me dava as direções musicais tocando a música. Quando eu repetia, ele começava a me corrigir. Ele demonstrava como os movimentos deveriam ser feitos enquanto eu tinha que tentar imitá-lo por trás.

Ao mesmo tempo, eu estudava no College of Indonesian Arts [Faculdade de Artes Indonésias], STSI. Nas aulas de dança do primeiro ano, repletas de alunos, eu tinha que primeiro aprender a técnica, aprendendo todos os passos com precisão, e depois compor aqueles passos em uma coreografia. Eu vivia em dois mundos diferentes. As aulas de técnica *topeng* (alunos do terceiro ano) eram

⁷ I Ketut Kantor, performer *topeng* e *gambuh* de Batuan – faleceu em 2008.

menos cheias. Em torno de 20 alunos do terceiro ano tinham que aprender uma coreografia fixa de um personagem da corte estereotipado com máscara, guiados por um instrutor, uma vez por semana por quatro semanas. Não havia tempo para aprender como caracterizar a máscara, explorar o contexto da dança e a sua relação com as meias-máscaras, os personagens cômicos. As aulas de dança *topeng* no departamento de *pedalangan* (bonecos) tinham uma atmosfera diferente: eram poucos alunos (de 5 a 8) com maior interesse na performance *topeng* em geral porque a sua estrutura e função são próximas da performance do *wayang kulit* (teatro de sombras). Em todas as aulas, o estudo era analítico, visando entender a técnica, a estrutura da dança, sem ter o tempo nem a oportunidade de focar na criação do personagem. No outro mundo, o mundo dos vilarejos onde eu estava assistindo e praticando *topeng* todos os dias, as coisas também estavam mudando. Especialmente nos últimos meses daquele ano, 1996, aprender com Kantor foi ficando diferente: ele começou a cuidar dos detalhes. Quando eu voltava pra casa, eu conseguia usar cinco máscaras e improvisar cinco danças.

Mas este era apenas o ponto de partida, como eu percebi em viagens posteriores a Bali. A principal correção era a redução dos movimentos para os personagens fortes (*keras*) e refinados (*alus*). Ou melhor dizendo: eu tinha que aprender como manter a energia dentro; eu tinha que aprender quando mantê-la dentro e quando deixá-la sair. Sija costumava me corrigir dizendo que eu tinha que segurá-la. Isso que eu chamei de “energia” não pode ser realmente explicado. Enquanto eu praticava, Kantor começou a me corrigir tocando pequenos pontos nas minhas costas e ao redor do meu umbigo, manipulando meus braços, ajustando minha coluna, fazendo-me sentir a sua respiração com as minhas mãos. Sim, “isso” era alguma coisa entre respiração e energia.

Desde a primeira vez que eu estive em Bali, os dançarinos tentavam me explicar o uso “disso” na dança, mas agora a experiência física de tentar encontrar



Foto de Oriana Palermo.

“isso” no meu corpo me permitia compreender as suas explicações verbais. Eu consigo isolar este “movimento que vem de dentro” (I Wayan Tangguh⁸) como um ponto do qual a “respiração emerge” (I Dewa Wicaksana⁹ e Windia). Ele também é descrito como a fonte do som, tanto para o ator-dançarino quanto para o sacerdote que venera. O *Pedanda Buddha* de Batuan chama o ponto de *pusat nabhi*, o centro do corpo, o ponto que fica equidistante da terra e do ar (se considerarmos o corpo como um microcosmo). Este é o ponto de origem de tensões opostas entre a parte de cima e a de baixo, que mantém o corpo em equilíbrio. *Pusat nabhi* não é a área do movimento, mas o ponto a partir do qual a energia flui e é distribuída. Windia fala da necessidade de se ter pés leves, com dedos levantados, e um estômago muscular, através do qual a respiração passa para dar vida à máscara.

Sija tinha uma forma semelhante de explicar o uso da respiração: cantando e se movendo. Ele considera a respiração a fonte dos movimentos: “nós buscamos o movimento através do controle da respiração”. Ele também era muito mais específico: ele afirmava que a cada vez que ele está em *agem* (qualquer posição básica de pé), a respiração deve ser retida (*dikunci*: travada); enquanto ela deve ser parcialmente liberada durante os *tangkis* (sequência de transição entre um *agem* e outro). Ele ressalta que se o dançarino respirar regularmente durante o movimento, não há dança, neste caso a dança se torna irregular. Eu posso dar outros exemplos de movimentos nos quais o dançarino precisa reter a respiração: por exemplo, durante o movimento de olhar um objeto ou uma pessoa, depois do qual há uma lenta liberação parcial. Mas um dos momentos mais difíceis no uso da máscara é quando o uso da respiração tem que dar vida à máscara quando ela está parada. Esta é uma pausa que é pura vida, energia fluindo no corpo e respirando para dentro da máscara. Ali, no silêncio, podemos ver o que Sija chama de “movimentos que empurram o rosto da máscara”, que fazem o público acreditar (*yakin*) que vê um personagem e faz a plateia esquecer que existe um per-

⁸ I Wayan Tangguh, mascareiro de Singapadu.

⁹ I Dewa Wicaksana, professor de bonecos no STSI e performer *topeng*. Originalmente de Nusa Penida, ele atualmente vive em Denpasar.

former por trás da máscara. O “eu” do performer se unifica com o “eu” do personagem. O performer, através da respiração (*bayu*) que circula pelo corpo inteiro, está apto a dar um espírito (*menjiwai-Ind.*) à máscara, a torná-la viva. O performer e a máscara são um só. Seu corpo-mente é “in-formado”¹⁰ e, nas palavras de Decroux, o “corpo é a máscara”¹¹.

Alguns balineses também descrevem o performer como *pelinggih*, um assento no qual os ancestrais são convidados a permanecer por algum tempo e depois partem. É muito importante preparar adequadamente o assento para receber visitantes tão importantes. O corpo-mente do performer/assento tem que estar pronto, assim como a máscara. Ambos devem se tornar uma coisa só. Isto não tem nada a ver com transe. O principal aspecto (de acordo com Windia) é a “sensação” ou *rasa* da plateia. O performer tem que estar sempre consciente do que está fazendo. Ele tem que estar em um estado desperto e tem que ser capaz de interagir com e reagir a tudo à sua volta, incluindo outros performers com os quais ele tece diálogos improvisados. Ele tem que prestar atenção ao espaço e à plateia. Graças à rotina e à concentração, tudo que ele aprendeu é expresso sem esforço¹², incluindo as piadas. Enquanto o performer entretém a platéia, ele simultaneamente presta atenção ao sacerdote que coordena a cerimônia.

Cada pessoa envolvida na cerimônia cumpre sua própria tarefa.



Foto de Oriana Palermo.

Elas parecem estar desconectadas, mas na verdade estão todas trabalhando como partes de um todo para conseguir concluir a cerimônia. Cores, ações, sons e cheiros invadem os sentidos. Todos esses *inputs* sensoriais tem o objetivo de manter o equilíbrio entre os

¹⁰ A terminologia utilizada aqui é claramente uma ‘tradução’ ocidental de uma conceitualização estética balinesa. Eu me refiro particularmente ao Teatro Antropológico de Eugenio Barba, cujas teorias e terminologias são frequentemente extraídas de práticas de dança-teatro não ocidentais, inclusive a balinesa. De acordo com Barba, o estado do corpo in-formado é chamado de nível pré-expressivo e o espectador responde a este nível para apreciar a performance (BARBA & SAVARESE, 1991).

¹¹ E. Decroux, *Paroles sur le mime* p. 114, em De Marinis 2000.

¹² *Keluar sendiri*, Ind., “sai sozinho”. Este conceito é fortemente endossado por Windia.

elementos da natureza, convidar os ancestrais e as divindades para os seus santuários temporários no templo e manter à distância entidades que perturbam. O performer *topeng*, assim como os outros performers envolvidos na cerimônia, também tem que contribuir com o trabalho (*karya*) e ele faz isso incorporando o som. Isso implica em se tornar uno com a música (*menyatu*, *mesekian*, *nunggalang*) ou “ser música”. Isso envolve mais do que dominar a música; para poder operar como diretor de uma orquestra, o performer tem que se comunicar constantemente com o percussionista principal e com o resto do *gamelan*. Michael Tenzer (1991) também escreve sobre a inseparabilidade da música e da dança; ambos são materialização da mesma beleza que é oferecida aos deuses.

Mas como alguém apreende o significado de “ser uno” (*menyatu*) com a música? “Experiência” *kebiasaan* (Ind.) é a resposta do meu mentor: eu tive que me acostumar com isso, assim como tive que me acostumar a usar a máscara em cerimônias antes mesmo de ter domínio da dança: aprender fazendo. Tentar aprender a música não foi suficiente. “Para compreender a relação com a música, você precisa dançar com o *gamelan* tantas vezes quanto for possível”, insistia meu mentor. Dançar na cerimônia com o *gamelan* ao vivo sem nenhum ensaio prévio dá ótimas oportunidades. Primeiramente, a possibilidade de sentir a relação entre o corpo-mente do performer e o som do *gamelan*. Isto inclui a compreensão da natureza cíclica da música (mais do que da melodia) com a qual o performer tem que interagir e ficar alerta ao gongo, que pontua cada ciclo. O som do gongo, que ressoa através do corpo, é o ponto de referência que retorna para o performer, assim como para os instrumentos do *gamelan*. Além disso, dançar com o *gamelan* ao vivo possibilita ao corpo sentir, ainda que por um momento, que ele é parte de uma enorme mistura de sons que vem de diversos *gamelan*, dos cânticos, da leitura dos textos sagrados e do mantra do sacerdote, todos elementos que caracterizam as cerimônias em Bali. Como alguns balineses explicam, o som é a ponte entre os seres humanos e o mundo superior.

Dimensões mais profundas dessa percepção vieram à tona quando eu me interessei pelos roteiros balineses, com suas letras ou

aksara. Letras são usadas nos ritos de passagem, por exemplo, marcadas com um anel no corpo de uma pessoa que passa por uma cerimônia de corte dos dentes¹³ ou em um corpo morto antes da cremação. O sistema balinês de notação musical balinês também usa letras balinesas¹⁴. A primeira confirmação dessa percepção veio do *pedanda Buddha*. Ele afirmou que movimento-gesto é som: som audível e não audível. Um *pedanda* pode escolher diferentes formas de adoração (*puja*) proferindo *mantra* que são *aksara* (letras) escritas: sem usar som ou usando som baixo ou som alto. Quando um *pedanda* não usa *sabda* (som) e usa *idep* (pensamento) e *bayu* (respiração-energia), o corpo soa. Não é uma questão de soar ou de estar mudo, mas de ser audível. O som está lá, dentro do corpo.

Estes pensamentos ainda estavam no nível de percepção como resultado da minha experiência, mas não, eu não conseguia racionalizá-los ou verbalizá-los adequadamente. Eu encontrei o instrumento de racionalização analítica na biblioteca do STSI: o *lontar Prakempa* traduzido do javanês antigo, Kawi, para indonésio, por I Made BAND-DEM, 1986, o primeiro reitor do STSI. Este *lontar* é uma espécie de manual sobre o uso do *gamelan*, cobrindo aspectos filosóficos, estéticos e práticos em relação ao uso dos instrumentos musicais em Bali. De acordo com esse texto, as letras e os seus sons criaram o universo, a terra e os seres humanos. O *gamelan* reproduz os sons que vem da Terra e eles ressoam através do corpo humano. *Panca Geni*, as cinco notas do sistema de afinação *Slendro*, e *Panca Tirta*, as cinco notas do sistema de afinação *Pelog*, entram juntos na cabeça e se misturam, provocando inicialmente prazer e, quando o som alcança o pensamento, consciência (BAND-DEM, 1986). Made Bandem afirma que a essência do texto reside no conceito de equilíbrio entre todos os elementos da natureza. Há dez dimensões de equilíbrio (ordenadas de um a dez) e cada dimensão está ligada a uma letra, um som, uma divindade, uma direção, uma cor.

¹³ A cerimônia de corte dos dentes consiste em um importante rito de passagem balinês que marca a transição da infância para a vida adulta.

¹⁴ “O sistema de notação *gambelan* balinês usa *aksara*”, afirma Bandem (1986: 61). Ele também especifica que os sons daquelas letras são a, i, u, e, o e cada bairro de Bali adiciona diferentes consoantes antes e depois da vogal. O uso do *aksara* no sistema de notação também é atestado por Mc Phee (1976-1966), cuja pesquisa vai até os anos 30. Mas mesmo hoje em dia, parece que somente músicos envolvidos com o STSI usam o sistema como foi descrito no texto mencionado acima.

Todos os elementos estão dentro e ao redor da Terra.

Bandem refere-se ao esquema que organiza todos os princípios na filosofia balinesa, que nós podemos definir como um tipo de rosa dos ventos ou suástica, representando as quatro direções cardeais, os quatro pontos intermediários e um ponto central (ZURBUCHEN, 1987), resultando em nove direções (*nawasanga*). Podem se somar ainda mais 11: incluindo 8 externas mais três no centro (centro, nadir e zênite). O norte é na verdade a direção da montanha, *kaja*, e o sul é a direção do mar, *kelod*¹⁵. Os elementos relacionados com todas as dimensões/direções podem ser ativados se soarmos o *aksara* correspondente no sentido horário durante o entoar do mantra. Fazendo isso, um movimento circular é criado, condensando em um ONG final, o *Ongkara*, “a realidade final o todo em um”. Esta é a unidade resultante dos três poderes, *bayu*, *sabda*, *idep*: ação, fala, pensamento. Estes três poderes são as três formas de conhecer ... “De forma geral, elas se referem à ação ou a resultados (*bayu*), a forma com que elas ocorrem (*sabda*), e as motivações e significados (*idep*) que estão por trás” (ZURBUCHEN, 1987: 129).

O que parece importante nesse esquema é o movimento circular, que estabelece a conexão equilibrada básica entre seres humanos e natureza. Como consequência, é possível afirmar que, de uma perspectiva filosófica, a música trabalha como *mantra*: notas e padrões de notas em circulação ressoam no corpo-mente humano e o conectam ao resto do universo.



Foto de Oriana Palermo.

O performer *topeng* participa dessa dinâmica. Seu corpo, juntamente com seus órgãos, fica exposto ao som com o qual ele interage, mas ele também determina a intensidade e o ritmo da música. Com o seu torso ou os seus dedos, o performer dá sinais

¹⁵ Oeste é *kauh* e leste *kangin*. As direções *Kaja* e *kelod* mudam, de acordo com a posição geográfica dentro de Bali. Por exemplo, para pessoas que vivem no norte da ilha, *kaja* é o sul. Por isso, é mais preciso traduzir *kauh* e *kangin* pelas orientações do nascer e pôr do sol.

ao percussionista, como pequenas vibrações, pedindo momentos mais acentuados ou mais lentos na música. Seu corpo precisa comunicar-se sem esforço com o *gamelan*, seguindo os ciclos dos *gongs* de forma que ele mesmo se torne um dos instrumentos. Sua postura e seus movimentos são organizados pelo *nawasanga*. O corpo, como o microcosmo do universo, tem três partes, que correspondem ao submundo (parte inferior), ao mundo humano (meio) e ao céu (parte superior). Cada parte do corpo está relacionada com uma direção do *nawasanga*, reconhecível na posição básica de pé do dançarino. O eixo corporal *kaja-kelod* (direção montanha-mar) gera uma tensão de opostos necessária. Esta tensão, em nível macrocósmico, cria o mundo humano, enquanto dentro do corpo do performer ela gera o corpo performativo, apto a dar vida às máscaras e se tornar crível para a plateia¹⁶. A origem desta vida está no centro do eixo do estômago, no *ulu ati*, extremidade superior do fígado (WIDJAJA, 1995), onde a energia é continuamente produzida e distribuída.

O que nas teorias das artes cênicas ocidentais nós chamamos de “energia” ou “distribuição de energia”, os performers *topeng* chamam de *ngunda bayu*. Trata-se de um conceito freqüentemente discutido em diferentes níveis. Alguns performers consideram-no como parte de um conhecimento secreto que não deveria ser revelado a iniciantes, a não iniciados. O discurso sobre *ngunda bayu* geralmente se relaciona com a dança, mas quando aplicado às máscaras, torna-se mais complexo implementá-lo: o performer tem que ser capaz de canalizar a sua energia/respiração para alguma coisa, a máscara, que não faz parte do seu próprio corpo. A habilidade de canalizar e controlar a energia/respiração requer um longo processo de aprendizado que é praticamente impossível adquirir somente durante as aulas no STSI. Para compensar, o programa STSI/ISI oferece oficinas de um dia com performers mais velhos provenientes de aldeias¹⁷. Os alunos são estimulados a fazer pesquisa de campo em comunidades distantes e estudiosos escrevem sobre valores estéticos nas publicações do STSI/ISI.

A importância do conceito de *ngunda bayu* em nível discursivo

¹⁶ I Wayang Dibia (dançarino, coreógrafo e estudioso) freqüentemente usa esta imagem durante oficinas para descrever a função do corpo na dança balinesa em geral.

¹⁷ (seniman alam cf. Hugh: 2000).

foi reforçada em “Oration”, por ocasião do Dies Natalis do STSI, em 1995, apresentado por Swasti Wijaja. Ela descreve *ngunda bayu* como a atividade circular da respiração que dá forma e vida, a partir do estômago, a cada músculo: pernas, braços, dedos, olhos¹⁸. A interpretação deste conceito estético é tão variada e obscura que Wijaja (1995) o define como ‘um mistério’¹⁹. Este ‘mistério’ pode encontrar uma explicação no trabalho de Ida Wayan Granoka (1998): ele faz uma conexão explícita entre a respiração e o som do *gamelan*, onde o movimento circular da respiração para a direita e para a esquerda, de acordo com os sistemas de afinação *slendro* e *pelog*, cria uma unidade dentro do corpo como microcosmo e uma unidade com o macrocosmo. Este ‘mistério’ deve ser relacionado ao *kanda ampat*, os quatro irmãos que acompanham a vida de cada balinês hindu.

Alguns dos meus mentores relutaram em falar sobre essa conexão, vendo-a como parte de um corpo sagrado de conhecimento que deve ser mantido por alguns iniciados. Mas em anos recentes, surgiram publicações em indonésio que dão acesso a este aspecto da filosofia hindu balinesa como parte de um processo que Santikarma (Santikarma, Kompas 7-12-2003) descreve como “democratização do conhecimento”. Ao invés de permanecer restrita a pessoas escolhidas, a cosmologia hindu local é agora transmitida através de instituições modernas em Bali, assim como de publicações impressas e programas televisivos, acessíveis a qualquer um que possa ler ou assistir televisão. Através de processos locais históricos, e no contexto da globalização contemporânea, a metafísica e a prática religiosa tem se tornado centrais para a definição de “cultura balinesa” baseada na religião (VICKERS, 1989). A cosmologia hindu tornou-se então um aspecto da identidade compartilhada pelo povo balinês como um todo. Levar em consideração as vozes dos performers em suas práticas à luz do discurso atual sobre a cultura pode trazer uma contribuição para uma melhor compreensão do *topeng* na contemporaneidade (PALERMO, 2007). Contudo, além

¹⁸ *Ngunda*: muitas pessoas movendo algo continuamente. *Bayu*: tenaga, energia. (WIJAJA, 1995).

¹⁹ Um exemplo de uma discrepância observada durante as minhas entrevistas é o fato de que enquanto um mestre dançarino definiu *ngunda bayu* como o processo do movimentar a energia *bayu* de uma parte do corpo para outra, outro mestre discordou, considerando esta uma interpretação absurda. Se a energia for transferida, isso implica que uma parte do corpo fica sem energia, o que nunca ocorre. Haveria, sim, uma qualidade diferente de energia que reflete os princípios do eixo *kaja-kelod*.

do discurso há princípios incorporados na prática cotidiana do *topeng*, princípios que envolvem a transmissão da respiração do performer para a máscara, tornando-a viva. E quando ela se torna viva, a plateia de um espetáculo com máscaras consegue ver a verdade da máscara, o que, paradoxalmente, nos faz acreditar (NAPIER, 1986) que existe um personagem por meio do corpo-mente do performer.

Referências Bibliográficas

- BANDEM, I Made. **Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali**. Denpasar: ASTI, 1986.
- BARBA, Eugenio and SAVARESE, Nicola (eds.). **The Secret Art of the Performer**. A Dictionary of Theatre Anthropology. London, New York: Routledge, 1991.
- CATRA, I Nyoman. **Topeng: Mask dance-drama as reflection of Balinese Culture**. A case-study of Topeng/Prembon. Master's dissertation. Boston: Emerson College, 1996.
- DE MARINIS, Marco. **In cerca dell'attore**. Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- DECROUX, Etienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Gallimard, 1963.
- GRANOKA, I. W.Oka. **Peruburuan ke Prana Jiwa**. Denpasar: Sanggar Bajra Sandhi and Seraya Bali Style, 1998.
- HOUGH, W. Brett. **The College of Indonesian Arts, Denpasar: Nation, State and the Performing Arts in Bali**. PhD dissertation. Melbourne: Monash University, 2000.
- MCPHEE, Colin. **Music in Bali**. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music. New York: Da Capo Pres, 1976 [1966].
- NAPIER, A. David. **Masks, Transformation, and Paradox**. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- PALERMO, Carmencita. **Towards the Embodiment of the Mask**. Balinese Topeng in Contemporary Practice. PhD dissertation. Launceston: University of Tasmania, 2007.
- PICARD, Michel. The Discourse of Kebalian: transcultural constructions of balinese Identity **In: Staying Local in the Global Village. Bali in the Twentieth Century**, Rachelle Rubinstein & Linda H. Connor editors. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 15-49, 1999.
- TENZER, Michael. **Music in Bali**. Berkeley-Singapore: Periplus Editions, 1991.
- VICKERS, Adrian. **Bali: a paradise created**. Berkeley and Singapore: Periplus Editions, 1989.

- WIDJAJA, Swasti. **Ngunda Bayu. Sebuah Konsep Keindahan Dalam Tari Bali.** Orasi Ilmiah Pada Dies Natalias XXVIII STSI. Denpasar Kamis, 9 Maret 1995. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia, 1995.
- ZURBUCHEN, Mary S. **The Language of Balinese Shadow Theater.** Princeton: Princeton University Press, 1987.

As Máscaras nas Manifestações Teatrais Populares Brasileiras

Tácito Borralho¹

Introdução

Para que se possa compreender melhor a presença marcante de máscaras nos folguedos populares do Brasil, faz-se necessário alguma compreensão de sua existência na trajetória histórica do homem. Observemos assim, desde a sua utilização como objeto religioso, ritualístico (primitivo) até sua configuração arquetípica de ancestralidade: desde jogos lúdicos das mais remotas etnias até sua utilização nos espetáculos teatrais.

Para não reduzi-las ao simples sentido de objeto ao sabor de jogos cênicos, sua configuração dramática deverá ser compreendida através das épocas sem que se privilegie uma cronologia exata.

O dançarino primitivo; o Xamã das primitivas formas de religiosidades; o ator primogênito; o sacerdote-chefe; todos os participantes ativos dos rituais (iniciados e devotos) sabiam ao uso de máscaras como objeto sagrado, aquilo que lhes conferia a duplicidade necessária ao envergar a toga da divindade para demonstrar a sua presença física na celebração. Ou então, usando máscara “o homem dançava para os deuses, e essa dança configurava um entretecido por intermédio de ações, gestos, movimentos, ritmos e silêncio.” (COSTA, 2007: 111).

¹ Fundou a Companhia Oficina de Teatro-COTEATRO atuando como Diretor Artístico desta. Mestre pela ECA-USP em 2000, atualmente é professor do Departamento de Artes da UFMA.

Essa máscara primitiva (ancestral?) ritualística, figura grotesca, espírito produto da Gaia; de barro, couro, ou madeira, estava prenhe dos elementais e sua força era mais divina que dramática, tanto na sua aparência quanto na finalidade de sua utilização. Dis-forme ou pré-forme, esse objeto que nada demonstrava de onírico, apavorava e pelo medo impunha sua força e respeito.

Essa reflexão aguçou minha observação de dramaturgo e bonequeiro, principalmente quanto ao entendimento das similaridades ou coincidências existentes entre as formas (perfis, materiais de construção, utilização) daquelas máscaras e essas que pululam nos espetáculos folclóricos, principalmente no Brasil contemporâneo.

Neste trabalho proponho-me abordar os variados tipos de máscaras existentes nos folguedos brasileiros, observando principalmente os ciclos do calendário de festas populares existentes em determinados pontos do país incluindo a compreensão de suas categorias, materiais e modos de confecção.

A máscara, dos rituais litúrgicos aos cortejos e festas de rua

Em se pensar a máscara como instrumento ritualístico há de se pensar de que maneira ela é forjada. Essa máscara foi construída de fora para dentro, ou melhor, do exterior (de energias exteriores) para dentro do ciclo de energias interiores – do oculto. Não amalgamada por um simples artesão, mas por um sacerdote, um ser especial, espécie de demiurgo. E por isso ela não é um objeto meramente revelador, com uma função psicológica, é sim um arquétipo do deus, ou anterior a isso, um véu protetor quando da manifestação da epifania da deidade. Funciona assim como a visita do deus ao sacerdote que o invoca na celebração do ritual e o seu corpo entra em contato com ele. Ela é então arquétipo, lúbrica (no sentido de sensual), como também totêmica, provoca o animal que “está dentro” e o seu uso é a tentativa de acalmar esse animal.

Mas há situações bem características sobre uso de máscaras ritualísticas, como entre os Dogon na África, em que

(...) cada participante membro da Sociedade das Máscaras da aldeia, tem que construir sua máscara e usar sua máscara para

dançar nas cerimônias fúnebres (...). Essa sociedade denominada AWA constitui a associação masculina encarregada entre outras coisas, do culto que é celebrado ao primeiro morto – o ancestral mítico Dyongu Seru – representado pela Grande Máscara que é propriedade da aldeia (DIETERLEN, 1988: 28).

Existe, no entanto, o caso estudado por Lévi-Strauss sobre os mitos encontrados ao norte e ao sul do estuário do vale do rio Fraser, no estreito da Geórgia, na parte oriental da ilha de Vancouver, na Costa Norte do Pacífico, entre o Alasca e a Colúmbia britânica. Ali, entre os índios da família linguística Salish sabe-se da existência desses mitos sobre as máscaras Swaihwé e Sainnux. Nos rituais desses grupos a máscara surge como um objeto pronto, mítico, que é usado pelo homem dançarino. Nesse caso, o homem já tem o objeto, não o constrói. E como narram os mitos, a máscara ou cai do céu (eixo vertical – versão continental) ou é pescada do fundo das águas (eixo horizontal – versão insular).

Em muitas comunidades primitivas contemporâneas (dentre elas as comunidades indígenas brasileiras) está presente a “máscara primitiva” que, conforme E.T. Kerby, ao representarem o espírito do homem ou do animal, apresentam um **não homem**, um **não animal**, mostrando um ser mutante, algo entre homem e animal; são como que uma ligação entre um e outro (AMARAL, 1991).

Mas foi dessa forma primitiva de uso da máscara, quem sabe, até que se conhecendo o teatro de Bali, se pode então perceber que a máscara religiosa, ritualística, passou a operar em outro território do imaginário. Ultrapassou a tênue fronteira do culto e tornou-se coadjuvante dele, através de sua utilização como instrumento exegético, até “catequético” também, não mais exclusivamente litúrgico. Mesmo sem se afastar ainda da esfera do culto, pode-se perceber aí um salto evolutivo da máscara, do uso ritualístico para um novo tipo de uso, o “dramático” ou de espetáculo.

O uso da máscara no teatro perdura como essencial para o espetáculo até a *Commedia Dell’Arte*, mas é necessário observar que as máscaras e personagens mascarados jamais saíram de cena nas ruas, nas manifestações artísticas e festas populares como nos carnavais e

outros acontecimentos do calendário litúrgico católico ou mesmo festas que celebram rituais pagãos. Para exemplificar, o próprio carnaval veneziano e os trotes das universidades que ultrapassaram a época do Renascimento, parecem modelos adequados.

Dançarinos alegres, ora satirizam as imagens do culto, ora transcendem a natureza do culto e passam a satirizar a própria relação da vida social, os elementos de sua cultura e uma re-interpretação dos seres e formas da natureza.

Foi-se o tempo em que a relação intrínseca entre dança e máscara era a realização do rito sagrado da magia, em que “a dança do caçador da gruta de Combarelles, que imita com a mesma força e a mesma flexibilidade, o movimento do animal, cuja máscara usa, é já uma vitória do homem em seus embates futuros” (GARAUDY, 1973: 14).

O que se observa de comum a todos esses rituais primitivos é que eles eram dançados e seus participantes estavam mascarados.

Já na época das grandes civilizações, as práticas religiosas fundadas na mitologia como na Grécia e em Roma, superaram o uso das danças étnicas ou religiosas com suas máscaras características:

Parece não haver dúvidas de que as danças folclóricas nasceram, em princípio, de danças religiosas que pouco a pouco foram sendo liberadas pelos sacerdotes de um culto para as celebrações – por exemplo, de um nascimento, de um casamento, de uma boa colheita – passassem a ser realizadas em praça pública e não mais dentro dos templos. Ao mesmo tempo, todo o povo passou a participar de ritos que antes só eram permitidos aos iniciados, dentro dos grandes templos (...). Ao passarem do domínio dos sacerdotes para o domínio do povo, as manifestações religiosas transformaram-se em manifestações populares. Assim, com o passar dos anos, a ligação com os deuses foi ficando cada vez mais longínqua, e danças que nasceram religiosas foram paulatinamente se transformando em folclóricas (FARO, 1986: 14).

Mesmo que se abandone o termo “folclore” para que em seu lugar seja usada indiscriminadamente a palavra “popular”, as manifestações religiosas em que o uso das máscaras era predominante eram os rituais dançados. Com o “domínio público” ou a laicização desses rituais, eles foram se transformando em festivos jogos de di-

vertimento que tomaram um rumo espetacular específico, contendo fragmentos de dramas e encenações que se executam em dado momento da realização de um cortejo ou de uma dança. Há que se registrar que aqui o uso de máscaras é indispensável.

Esse é um tipo de teatro popular que alguns autores preferem denominar de “teatro folclórico”, que foi desenvolvido paralelamente às formas oficiais do teatro (até mesmo do teatro das ruas e praças).

Mesclado às celebrações de ritos de passagem e aos ritos camponeses de fertilidade, depois assimilado pelas festas religiosas católicas da Idade Média, esse tipo de espetáculo completamente profano e pagão soube ser abençoado por cultos marginais da Igreja. Soube também organizar-se à imitação da celebração dos Mistérios e Milagres e dos espetáculos patrocinados pelas Guildas.

Livres da carência de um espaço próprio para acontecer, as ruas, praças, portas de residências, são locais mais que apropriados. Em tablados suspensos ou no chão, esses espetáculos hoje em dia têm diversificadas formas e motivações; ora são de cunho de uma piedosa religiosidade popular, ora são de uma expressão de sentimento religioso, em geral no cumprimento de um voto qualquer, ou são a simples expressão da alegria mais abundante e irreverente de grupos de foliões.

Para termos uma ideia mais precisa, atentemos às descrições de Margot Berthold (2000) sobre os Autos de Carnaval em Nuremberg, durante a Idade Média – 1486 –

uma tradicional forma de cortejo com piadas, disfarces e desmascaramento e um rude e grotesco declamatório de anedotas em verso chamado ‘shwank’. A conclusão desses autos sugere nas últimas cenas que tudo se repetirá algumas ruas adiante (2000: 3).

Predecessores das “brincadeiras de carnaval”, autos como a Caninha Verde, Cheganças, Marujadas, dentre outros que raramente ainda são brincados nos dias de hoje, esses Autos de Carnaval e as Charivaris medievais ainda fazem eco no carnaval brasileiro do interior e de algumas capitais.

A Charivari era uma espécie de parada carnavalesca de bufões; seus participantes assustavam os honestos burgueses (...). Sob a

proteção de peles de animais e máscaras grotescas, a mascarada, que em Adam de la Halle apresentava ainda um aspecto de comédia de teatro, se convertera agora num fim em si mesma, alheia a toda intenção artística (BERTHOLD, 2000: 248).

Antes disso, sabemos que as celebrações populares que transgrediram o protocolo oficial foram se engendrando pouco a pouco.

(...) entre o século VII e VIII que a festa começa a tomar os diferentes formatos que vão influenciar os carnavais que conhecemos atualmente. A maioria dessas brincadeiras eram diretamente ligadas aos costumes das antigas festas pagãs e geralmente contavam com a presença de pessoas mascaradas e fantasiadas. Os principais disfarces eram os que procuravam imitar animais selvagens. (...) Duas das fantasias mais comuns eram a de Urso e a de Homem Selvagem (FERREIRA, 2004: 31).

Embora o Carnaval seja a festa popular mais universalmente conhecida e no seu transcurso seja bastante fértil a existência de folguedos e personagens mascarados, as outras festas populares brasileiras com origens (ou inspiração) européias e africanas, mesmo as que derivaram do próprio carnaval, expõem um conteúdo de teatralidade incontestável. É sabido que há folguedos e danças (com ou sem máscaras) que nasceram no Brasil. Mas em sua grande maioria os traços europeus estão presentes sugerindo resultados de uma imbricação muito forte entre componentes (fragmentos) de autos e brincadeiras de além mar e de práticas lúdicas nascidas do imaginário poético exercitado no território brasileiro.

As máscaras nos folguedos e danças do Brasil

Minha intenção em empreender um registro do maior número de máscaras usadas nesse amplo teatro popular que ganha às ruas e praças e até fundos de quintal deste país, perpassa pelo intento de pelo menos citar os folguedos aos quais cada uma delas integra.

Para melhor organizar este trabalho, optei por seguir o calendário litúrgico católico que de fato é o que rege os ciclos das brincadeiras populares brasileiras. Iniciarei com os folguedos que ocorrem no ciclo Pascal, seguindo-se dos ciclos Pentecostal, Junino, dos San-

tos de Outubro, Natalino e Carnavalesco.

É claro que me deterei em descrever festas, folguedos e danças (de expressões de religiosidade popular ou aquelas consideradas de aspecto profano), que contenham em suas apresentações brincantes mascarados.

No universo das máscaras de espetáculos populares brasileiros sem pretender uma classificação muito rigorosa, poderei agrupá-las:

- Por tipo ou feição: em Antropomorfos, Zoomorfos e Caretas de Tisna;

- Por material de confecção: Madeira, Couro Curtido, Tecido (tela e malha), Couro Cru, Papelão, Papel e Cola, Cabaça, Palha Tecida, Tisna (de carvão ou de lama);

- Por modelos de construção: Fôrmas de argila, Fôrmas de papelão, Moldes para tecidos, Esculpidas em madeira, Moldes aleatórios para couro e outros matérias.

1 – Ciclo Pascal

Conhecido popularmente como Quaresma, se estende até a Semana Santa cujo ápice, para o povo simples, é a Sexta-Feira Santa ou Sexta-Feira Maior. As duas manifestações de fé popular desse período, que utilizam participantes mascarados, tiveram sua origem por organização de padres inspirados em práticas europeias de herança medieval. São elas, a Ordem dos Penitentes e a Procissão do Fogaréu.

Penitentes do Sítio Cabeceiras: “Manifestação de fé que tem suas origens no período medieval, sul da Itália, séculos XI e XII (...) no Cariri, as ordens de penitentes surgiram por volta de 1860...”²

No município de Barbalha-CE, região do Cariri, formada na maioria por homens moradores do Sítio Cabeceiras, se encontra a Ordem dos Penitentes fundada pelo Pe. Ibiapina no final do século XVIII e hoje liderada pelo ancião e mestre decurião Joaquim Mula-to, contando atualmente com apenas 15 discípulos.

As máscaras dos Penitentes

² Depoimento de Antonio Vicelmo em www.antonioviana.com.br/matéria.php?id=9602, acessado em 23 de junho de 2110.



*Penitente
do sítio
cabaceira.
Autor
desconhecido.*

Feições: Capuzes semelhantes às Burcas usadas no Oriente Médio.

Confecção: Capuz de tecido grosso que recobre toda a cabeça com espécie de viseira na parte da face, costurada em tela executada em bordado ou renda.

Procissão do Fogaréu:

Criada em 1745 pelo Pe. Dr. João Parestelo de Vasconcelos

Espíndola, na Igreja Matriz de Sant'Ana na cidade de Goiás-GO, a Irmandade de Bom Jesus dos Passos, deu início no Brasil, à tradição conhecida na Europa por seu fundador.

A Procissão do Fogaréu encena a perseguição de Cristo por seus algozes (40 no total), os "Farricocos".

Máscaras dos Farricocos

Feições: Capuz afunilado longo

Confecção: Cartucho de tecido sedoso, forrado por entretela ou cartolina com orifícios para visualização.

2 – Ciclo Pentecostal

As festas deste ciclo que celebra a descida do Espírito Santo espalham-se pelo Brasil afora contendo cada uma delas características muito próprias. Existe uma forte tradição de personagens mascarados durante esse período em que se celebra o Divino, nas Cavalladas de Pirenópolis, Goiás. São personagens histrioncos, os Curucucos, que usam máscaras variadas, grotescas, alegres e muito



*Farricoco.
Foto de
Tácito
Borralho.*

coloridas. Montados a cavalo percorrem toda a cidade, enfeitados de modo jocoso, fazendo acrobacias, como se fossem o arremedo dos cavaleiros que participam oficialmente das Cavalhadas como mouros ou cristãos.



*Curucucos Pirenópolis-GO.
Foto de Tácito Borralho.*

Máscaras do Curucucos

Feições: Mais exóticas que grotescas, exibem imagens de animais como onças, macacos bois com chifres muito longos; imagens humanas um tanto deformadas; imagens de aves.

Confecção: Moldadas em formas de argila que são recobertas com papel e cola de goma, tem como característica cobrir a cabeça completa do folião. Após desprendidas das fôrmas, são amassadas, lixadas e pintadas com cores muito vivas. A algumas delas costumam ser adicionados

adereços exuberantes como fitas coloridas, flores, etc.

3 – Ciclo Junino

O ciclo junino, em todo o Brasil é o tempo em que se festejam os santos “joaninos” da Igreja, S. Antônio, S. João, S. Pedro. No Meio-Norte e no Norte do país, esse período se estende até julho com os festejos de S. Marçal em 30 de junho, e Sant’Ana em 26 de julho, no Maranhão e na 1ª quinzena de julho o festejo de N. S. do Carmo em Parintins, Amazonas.

Em todo o Brasil as festas juninas celebram praticamente a vida rural brasileira e as danças e folguedos que se apresentam em “largos” parques e “arraiais” são o que há de mais exuberante no folclore nacional. No Amazonas, Pará, e Maranhão, esses festejos ganham um componente a mais na apresentação de folguedos. É que o Bumba-meu-Boi (no Maranhão) e o Boi-Bumbá (no Pará e

Amazonas) são brincados em Junho, quando se celebra o solstício de verão.

Dos folguedos em que o boi é o principal personagem, no Norte e Meio-Norte, o mais preñado de personagens mascarados é o Bumba-meu-boi do Maranhão que se apresenta em forma de cinco sotaques e seus grupos em sua grande maioria pertencem aos Sotaque da Baixada, Sotaque de Zabumba, Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão, Sotaque de Orquestra e Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha).

O que caracteriza cada Sotaque é o tipo de indumentária com seus componentes de adereços e acessórios, tipos e nomenclatura de seus personagens (que embora quase comuns a todos os sotaques, vestem-se de modo diferente e recebem nomes diferentes); o tipo de instrumental que compõe seu conjunto, as variantes de ritmo, a sua coreografia, o desenvolvimento do auto ou comédia, a utilização de elementos animados entre os seus personagens e principalmente o perfil de construção do Boi.

Embora alguns estudiosos considerem os elementos animados boi, burrinha e caipora, “bonecos-máscaras”, prefiro compreendê-los como bonecos simplesmente ou bonecos-de-vestir. Descreverei a seguir os principais personagens mascarados do Bumba-meu-Boi sem destacá-los por sotaque ou região de origem.

Máscaras dos personagens do Bumba-meu-Boi

Pai Francisco (Negro Chico) e Mãe Catirina

Feições: Arremedo de rosto humano (quase disfarce), pois o



Pai Francisco. Foto de Nael - Acervo do Grupo Casemiro Coco.



Catirina. Foto de Ivan Veras.

casal é interpretado por homens.

Confecção: Máscaras de tecido em malha ou algodão, geralmente de cor preta, cobrindo a cabeça inteira, com orifícios de olhos e boca, contornados por rolutês. Narizes em forma de charuto longo (Pai Francisco) e charuto pequeno (Mãe Catirina). Perucas de fibras variadas ou cabelo humano. Alguns grupos costumam usar máscaras grotescas em papelão moldado ou papel e cola, ou ainda em couro cru (pele de animal com pelos), para o pai Francisco.

Máscaras de Cazumba

Feições: Zoomorfas, antropomorfas e sobrenaturais. Com gra-



Cazumba mascara zoomorfa. Foto de Nael.



Cazumba mascara de torre antopomorfas. Foto de Nael.



Cazumba de torre. Foto de Ivan Veras.



Cazumba Cabeleira. Foto de Ivan Veras - Acervo do Grupo Casemiro Coco.

ve característica grotesca.

Confecção: Há basicamente dois tipos de máscaras de cazumba, embora isto não venha a ser uma situação definitiva, pois um brincante poderá livremente criar um ou mais elemento que se agreguem a esses dois tradicionais.

- Máscaras de cabeleira: são aquelas que podem ter a face totalmente talhada em madeira e completada por tecido ou pele de animal, com orelhas gigantescas e cabeleiras bastas confeccionadas por pelúcia. Podem também ser totalmente executada em tecido com a focinheira estofada com recheio de algodão;

- Máscaras de Torres: que se multiplicam entre as torres confeccionadas em armações de vergalhão fino de ferro e enfeitadas com cordões natalinos brilhosos; torres de catedrais-armações como santuários exóticos e gigantescos; torres de isopor. Ponto comum: essas torres, na maioria muito pesadas se equilibram sobre a cabeça do brincante complementando a face que é a máscara propriamente dita, e sempre toda ela esculpida em madeira.

Máscara do Panducha

Feições: Indefinidas.

Confecção: de palha tecida ou pedaço de pele com muito pêlo.

Com cabeleira de palha desfiada.

Máscara do Pajé

Feições: Indefinidas.

Confecção: Pedaço de couro cru peludo com orifícios para olhar e uma lasca em lingueta recortada sobre o nariz. É amarrada atrás da cabeça por tiras de couro ou barbante.

Máscara de Onça

Feições: Grotescas de onça pintada.

Confecção: Moldada sobre fôrma de argila em papelão e papel com cola de grude de tapioca.



*Panducha
do boi de
maracanã.
Foto de
Raimundo
Reis.*

De acabamento tosco, é pintada em amarelo e preto com tinta brilhosa. Cobre toda a cabeça do brincante.

Máscara de Jereba



Máscara de jereba. Foto de Ivan Veras.

Feições: Imitação grotesca da ave de rapina com esse nome.

Confecção: Formato de colete que desce da cabeça até os ombros do brincante, construída com armação de arame grosso recoberta com papelão de caixa e saco de aniação de *nylon*, costurados na armação e pintada de preto. A cabeça e o bico são construídos em fôrma de argila recoberta de papel e cola de grude de tapioca.

Máscara de Esqueleto-do-Diabo

Feições: Imitação grotesca de caveira.

Confecção: Toda moldada em papelão grosso, totalmente careca, pintada de cinza-claro. É moldada sobre uma estrutura de madeira que sobe do apoio da cabeça do brincante, tornando o pescoço da máscara comprido e fino. A parte que corresponde ao tórax da máscara está sobre a cabeça do brincante.

4 - Os Santos de Outubro

Mês em que a Igreja celebra santos de muita popularidade. Os festejos mais intensos e que ocorrem em todo o país, seja por iniciativa da própria igreja através de suas ordens, irmandades e confrarias, seja por iniciativa totalmente popular são os de N. Senhora do Rosário e de S. Benedito.

Durante essas festas, as apresentações de Congadas, Batuques, Tambor de Crioula, Taieiras, Cucumbis, Maracatus e outros folguedos e danças, em louvor aos santos dos negros, transcendem os

rituais católicos (inclusive as datas). Nessas manifestações não são frequentes o uso de máscaras.

Há um lugar em especial no Brasil, a cidade de Poconé no Mato Grosso, em que São Benedito é louvado com uma dança especial, a Dança dos Mascarados. Em depoimento colhido em agosto de 2008, o ator e advogado Luís Carlos Ribeiro, de Cuiabá, relata:

Em Poconé, cidade de Mato Grosso, próxima de Cuiabá aproximadamente 100 quilômetros, é realizada a Dança dos Mascarados que consiste em 24 pares, formados por 12 pares de “damas” e 12 pares de “valetes”. Esse grupo de mascarados é formado essencialmente de homens (...) desde 1730, segundo alguns registros, todos com máscaras e com indumentárias muito coloridas. As duas grandes celebrações de Poconé são os festejos do Divino, com a Cavallhada e de S. Benedito, com a Dança dos Mascarados. Na verdade a Dança dos Mascarados é apresentada nas duas festas hoje em dia, embora ela tradicionalmente pertença às homenagens da “festa dos pretos”. Segundo o Pe. Joaquim, pároco da cidade, essa dança tem sua origem em manifestações da Península Ibérica.³



Mascarado de poconé. Acervo do Grupo Casemiro Coco-MA.

As máscaras da Dança

Feições: Masculinas e femininas.

Confecção: São executadas com um tecido semelhante à entretela (ou tela engomada), pintadas de cores variadas. A boca e os olhos não são vazados são apenas detalhadamente pintados. São todas iguais nos seus gêneros. Possuem também um toucado que cobre totalmente a cabeça dos dançarinos.

³ RIBEIRO, Luis Carlos. Advogado, Ator Diretor e Dramaturgo de Cuiabá, MT; em depoimento escrito.

5 – Ciclo Natalino

Durante o Ciclo Natalino, que se estende do Advento à Epifania, no Brasil, há uma grande realização de folguedos relativos à natividade do Cristo. Alguns deles são autos, cordões, bailes e danças em que não se registra a presença de personagens mascarados como o Pastor, o Pastoril, o Baile Pastoril, as Pastorinhas, a Lapinha, as Baianas, o Cordão de Reis, os Santos Reis, etc.

Outros folguedos estão repletos de personagens mascarados como o Reisado, Boi-de-reis, Folias de Reis, Cavalo Marinho, Bumba-meu-Boi, Boi-de-mamão, Os Caretas de Caxias (MA) e muitos mais, espalhados pelo país.

Reisados: Brincadeiras comuns no Nordeste, tem, por exemplo, no interior do Ceará uma presença ainda muito viva. Contém ainda fragmentos de autos e exibem figuras também encontradas no Bumba-meu-Boi nordestino.

Folias de Reis: Folgado existente com mais frequência no sudeste brasileiro, as “folias” são cordões que celebram as festas de Reis com danças e têm em suas formações três personagens mascarados denominados palhaços.

Máscaras dos palhaços (foliões), do interior do Maranhão



*Folia de reis do Maranhão.
Foto de Albani Ramos.*

Feições: Geralmente, indefinidas.

Confecção: De material variado, dependendo da região de onde se origina a folia. Pode ser de papel e cola, de papelão, de tecido ou de pele de animal. O que todas tem em comum é sobre a cabeça portar um longo cartucho como um cone fino e enfeitado.

Boi-de-Mamão: Segundo Valmor Beltrame (2007: 161), em Santa Catarina “di-

versos grupos se apresentam entre o período que antecede o Natal e vai até o Carnaval”. E diz ainda:

A brincadeira do Boi-de-Mamão é uma narrativa que conta a morte e a ressurreição do Boi. (...) As personagens da brincadeira se dividem em humanas (Mateus, Vaqueiro, Doutor) e personagens animais e fantásticas, apresentados como bonecos-máscaras (Boi, Maricota, Cavalinho, Cabra, Urubu, Cachorro, Urso, Macaco e Bernúncia) (BELTRAME, 2007: 162).

Neste trabalho destacarei apenas os personagens mascarados que se enquadram mais adequadamente ao modo de descrição que venho adotando, sejam:

Máscara do Macaco

Feições: De macaco.

Confecção: Sobre fôrma de argila, é moldada em papelagem. (O brincante traça um macacão imitando o corpo de um macaco).

Máscara do Urso

Feições: De urso.

Confecção: Fôrma de argila; moldada em papelagem. (O brincante também usa uma fantasia que compõe a figura completa do animal).

Cavalo Marinho: Em artigo de intitulado *O Cavalo Marinho e seus elementos animados*, tem-se:

Segundo uma das tradições, a primeira figura a chegar na roda do terreiro (...) é Mestre Ambrósio. Vendedor de figuras, papéis ou personagens, traz no ombro um bastão de onde pendem algumas máscaras. Trata-se de figura índice que, a pedido do dono da roda, o Capitão, mostra cerca de vinte outras que sairão na noite, escolhidas no vasto elenco de mais de setenta e duas (OLIVEIRA, 2007: 86/87).

No Cavalo Marinho, diz a autora ainda:

(...) a função de sintetizar a essência de um personagem importa pouco, até porque um brinquedo não costuma possuir

mais de quatro a cinco máscaras compartilhadas por diversas figuras. Ainda que uma ou outra delas tenha especificidades. (...) Confeccionada com couro, “raspa de sola” mais especificamente, cola, tinta e outros materiais, tais como pelúcia ou pêlos de animais que podem ser necessários para fazer barbas ou bigodes, a máscara deve obedecer a exigências de ordem técnica: ser ‘maneira’, isto é, leve e também confortável, com pedaços de espuma colados em sua face interna (OLIVEIRA, 2007: 92/93).

Bumba-meu-Boi: No Nordeste esse folguedo apresenta-se repleto de figuras mascaradas, na maioria identificadas como bonecos-máscaras. Nisso, se parece com o Cavalo Marinho. Duas figuras se destacam, no entanto, por usarem uma maquiagem característica e lembrarem muito proximamente figuras da Comédia dell’Arte: Mateus e Bastião (nome às vezes trocado por outro).

Máscaras de Mateus e Bastião

Feições: Humanas.

Confecção: Pintura facial. A de Mateus geralmente tem um lado preto e outro branco. A de Bastião geralmente é toda preta.



Cabeça de cabaça. Foto de Murilo Santos - Acervo de Tácito Borralho.

Os Caretas de Caxias: Os Caretas, como são denominados em Caxias do Maranhão, são na verdade grupos de reisados, com todos os elementos animados do bumba nordestino como costuma acontecer em todos os grupos de reisado no Nordeste, até o Piauí. Principais figuras mascaradas:

Máscara do Cabeça-de-fogo (ou cabeça de cabaça, ou ainda, Nega Véia, em alguns grupos)

Feições: Fantasmagórica.

Confecção: Sobre a cabeça

de um brincante todo vestido de palha do olho de buriti solto, é colocada uma cabaça muito grande, oca, com buracos recortados em lugar dos olhos e boca, trazendo dentro uma vela acesa ou uma lâmpada à pilha. O rosto do brincante fica escondido por uma farta cabeleira também de palha, onde se apóia a cabaça.

Máscara dos Caretas de Caxias



Careta de Caxias. Foto de Flavia Andressa.

Feições: Indefinidas, grotescas.

Confecção: Algumas são construídas com couro de animal peludo, outras com papel e cola.

Todas levam à cabeça uma imitação de coroa. O curioso é que nesse folguedo “os reis”, substituídos pelos “caretas” são muito mais de três. É muito comum haver cinco ou mais brincantes nesse papel cujo traje é uma túnica de palha trançada como esteira, com as extremidades desfiadas.

6 – Ciclo do Carnaval

No Brasil este ciclo geralmente tem início nas festas do Ano Novo e se estende até a quarta-feira de cinzas nas cidades mais tradicionalmente folionas.

Historicamente o entrudo era um costume urbano que além de molhar as pessoas, podia também sujá-las com lama, tisanas ou tintas. No interior do Maranhão existe uma festa carnavalesca, o São Bilibreu, que é um misto de ritual pagão e teatro medieval e que tem início com a pintura das caras dos principais participantes com tisna de carvão e lama para fazê-los representar personagens que só se definem pelos gestos atitudes e nomes (BORRALHO, 2005).

Máscaras do S. Bilibreu



*São Bilibreu. Máscara de tisna.
Foto de Albani Ramos.*

Feições: Caretas de tisna (indefinidas).

Confecção: Tisna de pó de carvão com lama ou azeite, espargida sobre todo o rosto do brincante.

Os Caretas de Guiratinga: Segundo depoimento de Ribeiro (agosto, 2008),

Guiratinga, uma cidade distante 300 quilômetros da capital. Ali o carnaval é bastante peculiar, existindo dois grandes blocos: o dos ‘sujos’ e o dos ‘caretas’ (devido ao uso de máscaras). Esse último bloco é composto por 400 participantes. Seu principal animador atualmente é o Sr. Dejanir, que juntamente com a mulher e dois filhos e uma ajudante, confeccionam as máscaras que se tornam propriedade da família. São etiquetadas e alugadas a cada folião por R\$ 5,00 e após os desfile, são recolhidas e consertadas pelo próprio Dejanir, caso apresentem alguma avaria. Também podem ser adquiridas por R\$ 30,00. Uma curiosidade é que os foliões se maquiagem antes de por a máscara.

Máscaras do Caretas de Guiratinga

Feições: Monstruosamente grotescas, com caras de diabo, de bichos, de pássaros, etc.

Confecção: Em matriz (ou fôrma) modelada em argila com moldes variados, cobrindo toda a cabeça. Reproduzidas em papelagem com jornal ou outro tipo de papel, sobreposto com cola feita a base de trigo ou polvilho. Após secarem, recebem uma camada de massa corrida, lixadas e pintadas com cores quentes.

Os personagens Histriônicos do Brasil: Outros personagens carnavalescos denunciam seu parentesco descendente da Comédia dell’Arte: foliões que podem brincar sozinhos, desenvolvendo per-

formances que identificam o caráter dramático do seu personagem ou em grupos executando gestos e “figuras” que os tornam ainda mais estranhos.

São: o “Fofão” no Maranhão, uma espécie de *pierrot* pobre, de chitão colorido com golas e guizos mas de aspecto grotesco, pavoroso e triste lembrando um pouco o carnaval de Basel; o “Clovis”, no Rio de Janeiro e o “Palhaço” em Pernambuco.



Máscara de fofão. Foto de Albani Ramos.

Máscara de Fofão

Feições: Grotescas.

Confecção: Papelagem sobre fôrma de argila. O acabamento é a pintura em tinta a óleo em cores quentes e uma cabeleira de sisal em macramé.

Máscara de Clovis (RJ) e Palhaços (PE)

Feições: Humanas.

Confecção: Geralmente em tela, prensada sobre molde de forma de madeira. Tem os olhos desenhados sem vazamento, nariz desenhado e boca

pintada com um pequeno orifício circular por onde pode ser soprado um apito.

Creio que ainda se possa descobrir uma infinidade de máscaras e personagens mascarados no carnaval brasileiro. Mas posso encerrar a descrição deste ciclo acrescentando um folguedo europeu que, eu acredito, se reinventou no Brasil: Ala Ursa (como é chamado em Pernambuco); Cordão de Urso, em alguns estados e somente Urso, no Maranhão, onde é um fragmento de folguedo que se apresenta nas portas das casas e vai cantando pelas ruas. Hoje o cordão é muito pequeno, mas são mantidas as figuras do Caçador (sem máscara), do Cachorro, do Macaco e do Urso (com máscaras) trajando macacões, fantasias que lhes completam o personagem.



Máscara de urso. Foto de Albani Ramos.

Máscara do Urso

Feições: Grotesca, de Urso.

Confecção: Papелagem sobre fôrma de argila impermeabilizada com cera de vela derretida.

Mais algumas considerações

De fato há bastante semelhanças e coincidências entre máscaras, danças e até mesmo folguedos existentes em nossas manifestações de cultura popular e brincadeiras européias do passado e ainda, com o uso de máscaras nos brinquedos de rua africanos.

A herança européia trouxe-nos fragmentos de autos, modelos de festas, notícias de festejos que aqui no mínimo se tornaram híbridos ou se imbricaram, dando vida a novas manifestações, mas sem que pudessem se livrar de formas, modelos e traços básicos daqueles que lhe deram origem.

O uso teatral de máscaras para compor personagens é um traço determinante que no carnaval extrapola essa função para a necessidade de criar um disfarce. No carnaval, a grande maioria das máscaras são usadas para garantir o anonimato do folião. Às vezes, personagens característicos que integram um determinado folguedo carnavalesco mantém a máscara na sua mais fiel função dramática.

Alguns foliões, como os histriônicos, fazem uso da máscara para compor o personagem, sim, mas reafirmam o caráter de disfarce. Esse tipo de uso pode acontecer também em danças e folguedos de outros ciclos como foi relatado em descrições anteriores.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos ob-**

- jetos. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. O Universo das Coisas. **In: Revista Móin-Móin**; ano 01, nº 01. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005.
- ASLAN, Odette et BABLET, Denis. **Le Masque**. Du Rite au Théâtre. Paris: Éditions du CNRS, 1988.
- BELTRAME, Valmor. O Ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica. **In: Revista Móin-Móin**; ano 03, nº 03: Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORRALHO, Tácito. **O Boneco** – do imaginário popular maranhense ao teatro. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 2005.
- COSTA, Felisberto Sabino da. A Máscara e a Formação do Ator. **In: Revista Móin-Móin**; ano 01, nº 01. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005.
- FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- FERREIRA, Felipe. **O Livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. **A Via das Máscaras**. Lisboa: Editorial Presença / Martins Fontes, 1981.

Ator - Escultor de personagens

Heloisa Cardoso¹

Agora vamos falar de um elemento que, embora não seja absolutamente o mais importante da Commedia dell'arte, é sem dúvida, o mais vistoso e evidente: a Máscara. Na realidade, ao fim e ao cabo, este apetrecho é de extrema importância, pois sozinho chegou a sintetizar e indicar a totalidade do caráter teatral de vários personagens e tipos, que também receberam a denominação de máscaras

Dario Fo

Sem dúvida esta síntese a que Dario Fo se refere no texto acima é extremamente complexa, pois são muitos os elementos envolvidos. Não basta a simples confecção de uma bela máscara para se obter um bom resultado. Em sua opinião o mascareiro deve transmitir em sua máscara esta síntese arquetípica. Ele acredita que através desta síntese o ator consiga ser compreendido em qualquer região do mundo, pelo entendimento deste arquétipo.

Tenho me dedicado nos últimos 30 anos à pesquisa sobre a construção de máscaras teatrais e, principalmente, a ministrar cursos e oficinas ao ator. A investigação sobre a construção de máscaras por um ator é instigante, por ser o rosto um dos elementos mais expressivos de atuação. A construção de personagens sempre foi durante todos os tempos uma das maiores senão a maior preocupação dos atores profissionais ou iniciantes. Nas escolas de formação de atores o tema é constantemente revisitado, sobretudo por causa da variedade de correntes teatrais e dos mais diversos caminhos para se

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo (1998). Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Uberlândia.

realizar um trabalho de ator, pois o trabalho sobre a construção de um personagem caracteriza-se por ser uma das maiores contribuições individuais do ator dentro do espetáculo.

Quando nos referimos à “Confecção de Máscaras Teatrais” estamos trazendo à tona outros temas diretamente ligados: como falar da construção de uma máscara teatral sem sequer mencionar o ator, o texto, o espaço cênico ou a encenação?

Introdução

Toda máscara é a transposição de uma ideia. Ela pode apresentar o caráter de um personagem ou tipo que também recebe este nome “Máscara” no conjunto de sua gestualidade, movimentos e ritmos precisos.

Quando menciono Máscara Teatral, estou me referindo a todos os tipos de espetáculos das artes cênicas. Podemos construir uma máscara teatral de muitas maneiras: priorizando a forma, conforme a técnica e conceitos utilizados por Donato Sartori, utilizando características de animais como as máscaras da *Commedia dell'arte*, ou como Werner Strub, que considera o material como um dos elementos mais importantes para ajudar a definir o personagem a ser construído. No capítulo *Máscaras de Quintal (Manual Mínimo do Ator*, 1998) de Dario Fo ele cita este aspecto:

Há uma máscara resultante do casamento entre um cão perdigueiro, um mastim napolitano e o rosto de um homem. É a máscara do *Capitano*. Um entre tantos: *Matamori*, *Spaventa*, *Draguignazzo*, *Cocodrillo*. Assim como torna-se galo, peru ou galinha a máscara de *Pantalone*... (pág. 38).

No Centro *Maschere Strutture Gestuali* em Abano Terme, Padova - Itália, aprendemos a construir máscaras através destes ensinamentos pelo mascareiro Donato Sartori, filho de Amleto Sartori, escultor responsável por recriar os modelos das máscaras da *Comme-*

² O ofício da Família Sartori começou com a obra do escultor Amleto Sartori, entre 1945 – 1947, em plena época de reconstrução da cultura italiana. Amleto passa os últimos 15 anos de vida recuperando antigas técnicas de confecção de máscaras de personagens da *Commedia dell'arte*, que estavam há muito esquecidas.

dia dell'Arte a partir de um estudo sobre as máscaras usadas pelos comediantes italianos dos séculos XV e XVI.²

O Centro *Maschere Strutture Gestuali* foi criado em 1979 por Donato Sartori, pelo cenógrafo Paolo Trombetta e pela arquiteta Paola Piizzi, e é um grupo de pesquisa multidisciplinar que estuda os aspectos antropológicos e etnológicos da Máscara e suas manifestações artísticas e espetaculares.³

Donato Sartori, assim como seu pai, dedicou a maior parte da sua atividade à confecção de máscaras e mais recentemente à “Máscara Urbana”. Esta proposta de Donato reúne várias pessoas em um espaço urbano, que foi banalizado pelo hábito e pela rotina, remetendo seus participantes a antigos rituais – espalhando fios, formando uma teia de aranha de grandes proporções, e que através de uma *performance* ritualística, propõe uma nova utilização deste espaço, fazendo com que o público – espectador, se torne obrigatoriamente ator em uma ação coletiva, aproximando-se assim de ritos tribais. A idéia é transformar a atitude do público diante de um espaço, através de estímulos sonoros e gestuais.

Voltando ao método de confecção de Sartori, Donato assegura que os côncavos e convexos de uma máscara são o que a faz parecer “viva” em cena. Mostra claramente que a máscara é uma escultura e não um “desenho”. A escultura bem trabalhada faz com que a máscara se transforme conforme a luz, o movimento e o trabalho de um ator.

Podemos também escolher o material como o elemento mais importante para definir este personagem. Werner Strub, escultor suíço confeciona máscaras para teatro desde 1965. Fez máscaras para diversos espetáculos dirigidos por Benno Besson, entre eles *Hamlet* e *Édipo Rei*.

No livro *Le Masque – Du rite au Théâtre* (1988), no capítulo *Le masque est le personnage* (p. 221), Werner Strub diz que a forma não é importante para ele – mas sim o material que vai ser utilizado. Ele reutiliza moldes de outros trabalhos, propondo mudanças através de outros materiais, por não achar necessário uma nova matriz. Esforça-se em não detalhar demais a expressão da máscara, deixando

³ Em 2005, com um espetáculo de Dario Fo, inauguraram o Museu Internacional da Máscara Amleto e Donato Sartori, em Abano Termi, que narra a história do homem por meio das máscaras.

o ator agir, e acredita que um material mais bruto ou mais refinado criará as diferenças de *status* social do personagem. Suas máscaras são feitas de tecido, couro, peles, arame, barbante.

Vários artistas desenvolvem uma técnica própria para conceber suas máscaras. O artista Victor Reece (Alaska) faz máscaras relembrando as tradições de algumas sociedades ritualísticas onde a árvore é um ser vivo com alma, acreditando que elas tenham uma vida melhor até o momento de seu corte ou morte natural, possuindo espíritos que habitam seu interior. Victor Reece conta a história de “Salomon”⁴, na qual o escultor acredita que este espírito transfere uma parte de sua força à máscara ou escultura, tornando-as poderosas.

Na medida em que nos vamos aprofundando nas técnicas e conceitos da construção da máscara teatral, percebemos o quanto estamos também mergulhando na atuação, na direção e em todos os outros elementos de uma cena com máscaras.

A afirmação de que somente personagens tipificados devem ser traduzidos em Máscaras é de certa forma confirmada por Wladislaw Theodor Benda no livro *Masks*:

Máscara é uma coisa artificial, convencional, tem estilo, é irreal e por estas razões é incompatível com um drama realista. Atuar com máscaras deve ser tão irreal, tão artificial, tão estilizado como as próprias máscaras. Deve ser totalmente diferente de todas as atuações. O pré-requisito é a postura, seus movimentos devem ser rítmicos, expressivos, limitados para os mais significantes movimentos. Movimentos não essenciais devem ser eliminados. A rígida imobilidade da máscara requer que a atuação seja muito mais lenta do que os movimentos naturais. Este tipo de atuação é claro – extremamente artificial e teatral, exatamente como deve ser no palco: deve ser teatral (BENDA, 1944: 57).

No texto acima percebemos o envolvimento de Wladyslaw Theodor Benda refletindo sobre a confecção e a utilização. Um mascareiro interessado em um bom resultado deve assistir aos ensaios antes e depois da idealização e da confecção da máscara, para poder

⁴ Tive a oportunidade de vê-lo esculpindo uma máscara em Carbondale – na Conferência *Mask and Transformation* – ele transformava troncos de árvores em belíssimas e refinadas máscaras coloridas.

conferir, ajustar ou refazer.

Werner Strub, em uma entrevista ao jornal TNP nº 4, fala sobre as suas máscaras inteiras que construiu para um espetáculo de Gozzi – *L'oiseau Vert*, direção de Benno Besson, confirmando que a máscara se opõe ao teatro naturalista:

Sim, as máscaras inteiras são uma inovação e até que foram muito bem recebidas por todos os que viram o espetáculo, até mesmo pelos italianos, familiarizados com a comédia. Por certo ponto, é verdade que na tradição, todos os personagens não foram mascarados, por exemplo, as mulheres e os enamorados não usavam máscaras. Mas, quando apenas algumas pessoas usam máscaras, os espectadores ficam à procura de um significado simbólico e esta procura, na maior parte das vezes, pode reduzir a máscara a um símbolo banal de falso rosto, de hipocrisia, de mentira. Pelo contrário, se todos os intervenientes são mascarados, a máscara se torna natural e simplesmente o personagem (máscara - persona em latim), prolonga o figurino. Na verdade, a máscara se opõe ao teatro naturalista, realista e cinematográfico. Estamos totalmente de fora da vida quotidiana.⁵

Sem dúvida, ainda estamos começando a descobrir as máscaras: mesmo elas sendo, aqui no Brasil, há muito tempo presentes nas nossas festas populares. Seja na presença de máscaras grandes ou pequenas, das danças dramáticas ou mesmo na suntuosidade das alegorias carnavalescas, seja na forma mais rude de ingênuas construções de papel machê, recobertas de pêlos, madeira, palha ou materiais e formatos inusitados.

Já que temos tanto a aprender, podemos nos dar o direito de ousar. Máscaras realistas ou expressionistas, feitas de metal, tecido ou couro, fazem nos lembrar das máscaras metálicas do espetáculo *Bailado do deus morto*, em 1933, e dos figurinos com máscaras de tecido para o balé *A cangaceira*, assinados por Flávio de Carvalho em 1953, criações extremamente arrojadas e que foram um escândalo na época.

Todas estas informações só podem nos instigar mais e mais para continuarmos a descobrir novas possibilidades para as máscaras te-

⁵ Jornal do TNP (França). *Quando a máscara torna-se o caráter*, número 4, 1985: 1.

atrais. Nestes anos em que pesquiso a máscara teatral tenho me dedicado a duas atividades diferentes: a pesquisa para a criação em espetáculos teatrais e a atividade como professora ou orientadora. Tive grandes mestres, mas principalmente dois deles foram extremamente importantes: Donato Sartori, na confecção de máscaras, e Marcio Tadeu, cenógrafo e encenador, na conceituação da visualidade teatral.

Através destas vertentes tive a oportunidade de experimentar muito, acertar e errar infinitas vezes. Perceber que uma máscara não deu certo é verdadeiramente aterrorizante. E muitas vezes o acaso é nosso maior contribuinte. Acertei rapidamente uma máscara para a contadora de histórias Tininha Calazans, que, vestindo em frente ao público a máscara, tal como um chapéu, transforma imediatamente a narradora em outro personagem.

Confeccionei máscaras inspiradas nas figuras do Mestre Vitalino para um espetáculo do Ballet Stagium, dirigido pela Marika Gidali⁶. Olhando a cena vemos perfeitamente bonecos de cerâmica dançando.

É muito importante um diretor acreditar na realização do projeto de uma máscara. Confeccionei algumas peças que se transformaram em máscaras corporais: cabeças ou cabelos de látex complementados com maquiagens, roupas enrugadas e duras, transformando os corpos em máscaras. Isto foi possível porque tive a oportunidade de encontrar diretores que acreditaram que poderia dar certo: Marcio Aurélio, Wanderley Martins, Marcio Tadeu, Reinaldo Santiago, Maria Thais, Ana Maria Amaral, Gerald Thomas, Celso Nunes, Neyde Veneziano, Rosana Baptistella e Débora Dubois entre outros.

Processo de confecção de máscara teatral

1 – A máscara viva

Várias vezes nos perguntamos o que é uma boa máscara teatral. Qual o resultado esperado de uma máscara? Só podemos avaliá-la quando está em uso, em movimento. A Máscara Teatral é viva. Vemos nas fotos 1 e 2 – uma máscara japonesa *Ko-omote*, máscara *Noh*. Esta máscara representa uma mulher jovem e calma. A máscara

⁶ Estas máscaras foram criadas com a parceria de Marcio Tadeu.

Ko-omote representa a beleza tradicional que apresenta sobrancelhas, dentes enegrecidos e cabelo penteado.

Esta máscara é uma obra de arte, que na sua utilização, com a movimentação do ator, a rotação sutil da cabeça, a luz e a escultura perfeita, fazem com que pensemos que seu rosto se movimenta.



Fotos de Fernand Perret.⁷

Aparentemente seus traços são simétricos, porém percebemos um cuidado na escultura de seus lábios e seus olhos, que permite que a luz e a sombra construam esta leve movimentação. Uma máscara é boa quando aparece viva em cena. Quando o corpo do ator responde juntamente com a máscara.

Peter Brook (1994) também se refere à *máscara vivificante*, quando comenta sobre as máscaras balinesas:

uma máscara desse tipo possui a extraordinária característica de apresentar uma quantidade absolutamente inesgotável de expressões quando é posta sobre uma cabeça humana, desde que o ser humano que está dentro dela seja sensível à sua significação. Descobrimos essa qualidade quando estávamos ensaiando com elas. Quando a máscara encontra-se pendurada na parede, pode-se adjetivá-la – grosseira e falsamente, dizendo: ‘Ah, este é o homem orgulhoso’ Mas, quando se põe a máscara, não se pode mais fazer a mesma afirmação, já que poderia assumir aspecto de modéstia; poderia demonstrar humildade, resvalando para docilidade; esses vastos olhos arregalados podem expressar agressividade, ou podem indicar temor (p. 289).

2 – Projeto

O projeto de criação de uma máscara teatral compreende diversos itens: a tipologia e suas características, estudo do movimento – postura corporal, contexto na qual está inserida, época, figurino, sua relação

⁷ Fotos de Fernand Perret – Catálogo CNDP “Masques et Théâtres masques em Orient et em Occident” organizado por Alain Gauvreu – France - 1980.

com o espaço físico onde será utilizada, estilo de linguagem, elementos sinestésicos, conceituais, abrangendo todo um processo cultural que venha ao encontro das idéias que fundamentam a construção de uma



Colagem feita pela autora.

determinada máscara, atingindo assim a sua funcionalidade cênica. O ideal é construir uma prancha com alguns desenhos e colagens com um estudo conceitual do tipo ou personagem. Voltamos ao método empregado pelo escultor Donato Sartori (SARTORI & LANATA, 1984): ele utiliza uma classificação em forma de tabela denominada “O sentimento e

seu contrário” na qual vai compondo uma série de associações, tais como: sentimento, características tipológicas, idade, animal, forma, cor, odor, sabor, som, sensação tátil, material, movimento, sensação, contrário da personalidade, estado paralelo, componentes masculino/feminino.

Exemplo:

Sentimento	Sensação	Componente	Dinâmica	Estado paralelo	Contrário Personalidade	Caract. tipológica	Idade
Sabedoria	Positiva	Masculino	Forte	Virtuosidade Austeridade	Extrovertida	Velho	70

Continuação:

Animal	Forma	Cor	Odor	Sabor	Som	Sensação tátil	Material	Movimento
Coruja	Aguda	Marrom	Intenso	Arrojado	Circular	Áspero	Couro	Orgulhoso/ Soberbo



Desenhos de Charles Le Brun.



*Desenho
de
Charles
Le Brun.*

Existem diversos desenhistas e pintores que fizeram muitos desenhos humanizando traços de animais e que servem muito para estimular este projeto. Ex: Charles Le Brun e Charles Philippon.

Devemos partir de elementos indicados pelo diretor, pelo texto, e a imagem que queremos sugerir. O trabalho do mascareiro

é o de selecionar estes elementos, contribuindo para a construção desta máscara, correspondendo ao espetáculo no qual ela será utilizada, sem esquecer a iluminação e a distância entre a platéia e o ator que estará usando esta máscara.

Há outros tipos de sugestões que podem inspirar um mascareiro a criar um certo tipo de máscara. Claro que o mais simples e o mais usual são sugestões derivadas da observação e comparação de rostos humanos que apenas precisam ser intensificados, simplificados ou estilizados para virarem Máscaras.

Para um personagem histórico, há fontes como bibliografias, biografias, fotografias e obras de arte. No texto podemos encontrar subsídios que trazem informações sobre o caráter do personagem. O diálogo contém informações adicionais sobre o caráter, revelando muito diretamente ou indiretamente, nas falas de outros personagens. Também podemos escolher uma característica peculiar que pode virar um tema para uma máscara. Por este elemento o resto do rosto será desenvolvido, fazendo com que suas linhas se harmonizem com o conjunto. Muitas vezes precisamos confeccionar uma pequena máscara que, por ser uma acentuação de alguma determinada característica, também é chamada de acento, já requerida pelo texto. Por exemplo, o nariz grande de Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand, desta forma não há nenhuma escolha a ser feita. Ele simplesmente pode ser notado como exigência já estabelecida, assim como o sexo do personagem. Como outra fonte de inspiração, o mascareiro pode transformar várias expressões faciais tipificando estados de ânimo – parte importante no projeto de máscaras.

3 – Construção da máscara

3.1 – Proporção

Existem muitas maneiras de se confeccionar máscaras: com ou sem fôrmas, partindo de um molde do ator que utilizará a máscara ou apenas calculando as medidas ideais para uma máscara de grandes proporções. Depois de analisarmos todos os itens colocados anteriormente saberemos então qual a proporção e a melhor técnica para confeccionarmos a máscara.

Na maioria dos casos tiramos o molde do rosto do ator para servir de medida anatômica. Este molde pode ser apenas da face ou da cabeça toda, dependendo da máscara que iremos construir. Existem dois materiais indicados para esta função: gesso estuque com secagem rápida e algenato para o molde da cabeça toda. É indicada também a atadura gessada por ser mais fácil de usar do que o algenato.

3.2 – Impressão do molde do rosto: moldes negativo e positivo

3.2.1 – Molde negativo

Material: vaselina sólida (encontra-se em farmácias ou lojas de ferragens); rolo de plástico transparente - filme de PVC - (usado para embrulhar frutas na geladeira); gesso estuque rápido (encontra-se em lojas de ferragens); 1 bacia de plástico bem mole; 1 colher de sopa.

a) Cobrimos os cabelos com o plástico e untamos o rosto do “modelo” com vaselina, fazendo uma camada sem exageros. A pessoa já deve estar deitada em uma mesa e devemos estar tranquilos para poder passar a ela esta segurança extremamente necessária;

b) Nesse molde, a parte principal é a mistura do gesso com a água, que devem ser exatamente iguais. Para fazermos essa mistura colocamos 2 copos de água em uma bacia e vamos polvilhando o gesso na água até saturar, deixando que todos os “laguinhos” sejam preenchidos. Formam-se pequenos “morrinhos” de gesso. Apenas quando o gesso todo da bacia está úmido, podemos misturar (vemos que o gesso úmido tem uma leve coloração diferente – mais acinzentada);

d) Começamos a colocar o gesso pela testa do modelo e, com a ajuda de uma colher, vamos colocando o gesso por cima dos olhos, sempre de cima para baixo, descendo até o queixo, deixando as narinas livres. Podemos dar o acabamento em volta das narinas quando o gesso estiver mais encorpado (dispensando o uso dos canudinhos). Observamos se não há nenhum espaço sem gesso. A espessura do gesso não deve ser muito fina, para evitar o risco de quebrar. Esperamos alguns minutos e testamos o gesso – quando ele está no ponto de “quebrar” e não de “amassar” é que está pronto para ser desenformado. Podemos testar isso passando a mão levemente sobre o gesso;

e) Sentamos nosso “modelo” e pedimos para que não abra os olhos enquanto o rosto não estiver lavado. O modelo franze um pouco a testa e as bochechas liberando o gesso;



Moldes do rosto. Fotos de Helô Cardoso.

f) Quando retiramos o molde do rosto do “modelo” – o segu-ramos na altura do nosso ombro virado para as pessoas – com a luz, vemos a figura dele como “negativo” se transformar em “positivo”.



Moldes do rosto. Fotos de Helô Cardoso.

3.2.2 – Molde positivo em gesso

Material: gesso estuque; vaselina; bacia de plástico maleável (400 ml); 1 colher de sopa.

Para obtermos um molde positivo basta passarmos vaselina por dentro do molde e enchê-lo com gesso novamente: primeiramente batemos os dedos ou um pincel com o gesso, formando uma camada bem fina – verificamos se a camada está toda preenchida com o gesso e depois completamos até o topo do molde. Esperamos que ele seque.

Processo de secagem do gesso: primeiro ele esquenta e depois esfria. Então quebramos o molde negativo. Para quebrar o molde precisamos de uma faca ou um formão e um martelo. Começamos a quebrar pelas bordas e nunca pelo nariz.

3.2.3 – Molde positivo em argila

A outra maneira para obtermos um positivo é colocar 3 gazes (1 sobre a testa, outra na altura do nariz e a 3ª no queixo) e ir colocando a argila de pedaços pequenos, apertando bem, para encher o molde. Depois “puxar”, com a ajuda das 3 gazes. Nas primeiras vezes que modelamos com a argila podemos facilitar o procedimento de transferência das medidas através desta técnica.

3.2.4 – Molde da cabeça inteira

Podemos fazer este molde com atadura gessada. Colocamos o plástico sobre os cabelos do “modelo” e fazemos uma linha imaginária que vai de um lado ao outro da cabeça, deixando as orelhas na parte da frente da cabeça. Colocamos as ataduras úmidas lado a lado

desta linha – “beijando”, sem passar por cima desta linha divisória – facilitando a desmoldagem.

Depois de pronto, encher o molde vazado com delicadeza – girando o molde em todas as direções – antes do gesso estar totalmente seco para ir se espalhando uniformemente. Após esta primeira camada, completá-lo com gesso diluído, até enchê-lo totalmente. Para quem quer aprender mais sobre estes moldes com atadura gessada, aconselho que procure ver o trabalho do artista plástico George Segal⁸.



*Desmoldagem para molde inteiro.
Foto de Helô Cardoso.*



*Molde do rosto em argila.
Foto de Helô Cardoso.*

3.2.5 – A modelagem em argila

Material: martelo de madeira, estecas de arame, estecas de madeira, argila (aproximadamente 5 quilos), espátula, pincel, lâminas de plástico ou de lata para divisão do molde.

Primeiro modelamos a máscara transferindo as medidas do molde do rosto para um bloco de argila. A escultura em argila deve ficar bem lisa com a ajuda de uma espátula. Evita-se o uso de água para alisar. Nesta modelagem devemos estar atentos aos detalhes já informados anteriormente: a máscara não é um desenho e sim uma escultura, por isso deve-se evitar um excesso de linhas, provocando muita informação inútil e lembrar que essa é a modelagem de uma máscara que terá movimento, ressaltando possibilidades de claros e escuros que podem ser observadas vendo a máscara sob a luz.

Depois que a máscara estiver terminada e lisa, preparamos para tirar um molde de gesso negativo, observando primeiro se

⁸ TUCHMAN, Phyllis. **Segal**. New York: Abbeville Press, 1983.

o molde é retentivo. Se for esse o caso, necessitamos dividir o molde em partes. Preparamos a máscara em argila com pequenos pedaços de lâminas de plástico à sua volta. No caso de dividir o molde em dois, também podemos dividir com estas lâminas.

3.3 – A máscara em papel colado

Material: 1 balde ou bacia grande (que com água cubra o molde totalmente), cola branca, cola em pó para papel de parede, 2 estecas de madeira ovaladas para comprimir o papel no molde, papel jornal, papel rosa, arame fino, papelão molhado (de caixas)⁹.

Após a retirada da argila do molde, obtemos um molde negativo para a confecção de uma máscara em “papel colado”. Assim, colocamos o molde dentro de uma bacia e esperamos que ele absorva a água, vendo a formação de bolhas. Quando percebemos que não existem mais bolhas de ar na água, sabemos que está pronto para ser empapelado. A primeira camada de papel é feita com jornal embebido em água, sem utilizar cola. Não utilizamos as bordas do papel e nem tesoura. Rasgamos o papel em tamanhos diferentes. Da segunda camada em diante revezamos o papel jornal com papel rosa (tipo manilha) e papelão molhado. Nesta cola branca podemos misturar um pouco de cola de papel de parede em pó. Mergulhamos pequenos pedaços de papel na cola sem encharcar e vamos colocando os papéis sobre a primeira camada. Podemos pressionar com a ajuda destas estecas de madeira. Para a máscara ficar bem rígida, fazemos de 5 a 7 camadas de papel. Esperamos secar naturalmente e, depois de retirar do molde, colamos os papéis soltos, levantando delicadamente. Depois de totalmente seca, colocamos um arame na borda da máscara.

3.4 – Pintura da máscara e envelhecimento

Passamos tinta látex branca e depois massa acrílica com a ajuda de uma espátula. Lixamos com cuidado e depois pintamos com tinta branca. Podemos repetir estas ações diversas vezes até a máscara ficar lisa. Fazemos uma pintura com a cor escolhida dando sombre-

⁹ Podemos obter o papelão molhado mergulhando pedaços de caixa na água quente aproximadamente 1 hora. Ele soltará o miolo ondulado, que deve ser alisado para a aplicação no molde.



*Pintura e envelhecimento.
Foto de Helô Cardoso.*

amentos. Para dar um envelhecimento podemos passar betume da Judéia com cera incolor.

3.5 – A máscara em couro

O processo de confecção de máscaras de couro desenvolvido no Centro *Maschere Strutture Gestuali* é extremamente complexo. Podemos dividir em 3 partes:

1 – modelagem da máscara em argila; 2 – entalhe: consiste em esculpir o molde em madeira após um estudo feito em gesso e papel; 3 – sobre este molde de madeira é trabalhado o couro atinado molhado.

Para se trabalhar com madeira necessitamos de algumas ferramentas específicas e uma bancada própria. Como é extremamente trabalhoso este processo, aconselhamos a fazer esta máscara primeiramente em papel.

3.5.1 – Processo de confecção de máscara em couro

Para a criação da máscara em couro, repetimos parte do processo para máscara em papel: 1– molde positivo do rosto do ator (feito em gesso); 2 – depois, trabalhamos a escultura em argila, fazendo um molde negativo em gesso; 3 – molde positivo desta máscara para transferir as medidas para o molde de madeira. Depois destas etapas já conhecidas passamos para:

a) Molde de madeira.

Material: bloco de madeira mole – cedro rosa (na Itália usamos um tipo diferente de pinho, mas no sul do Brasil é mais fácil encontrar Cedro), ferramentas de talha, martelo de madeira, 1 bancada para prender a madeira, grosas, cinzéis, lixas.

A escultura da máscara na madeira é feita seguindo as medidas do molde em gesso. Procuramos o ponto mais alto e rebaixamos toda a madeira até aquele ponto e assim sucessivas vezes. Marcamos estas alturas e vamos rebaixando até o ponto desejado. Para dar acabamento podemos usar grosas e lixas.

O couro:

Material: couro curtido (tratado com tanino vegetal com espessura de aproximadamente 3 milímetros), ferramentas de madeira (podem ser ovaladas ou tipo faquinhos feitas de madeira), martelo de chifre, preguinhos bem pequenos de cobre, verniz de nitrocelulose, tinta para couro, betume, cera.

Deixamos o couro em uma bacia com água por uma hora aproximadamente, torcendo o couro em diversas direções para quebrar as fibras.

Colocamos o couro sobre o molde e, ao invés de esticar, prendemos o couro com preguinhos de cobre ou latão para que sejam preservados os relevos do molde-máscara. Em seguida, cortamos com estilete o couro nas bases do molde. Conforme o couro vai secando, temos que ir ajustando o couro no molde. Muitas vezes modificando os preguinhos de lugar. Com uma ferramenta de madeira vamos alisando o couro no molde. Realizamos pequenas batidas no molde com a ajuda de um martelinho de chifre que marque pequenos pontos no couro para que a máscara adquira maior expressão, com a ajuda da luz em cena. Despregamos o couro do molde já totalmente seco e passamos dentro da máscara um selador de madeira. Desbastamos suas bordas com estilete e as dobramos para dentro, instalando um arame em seu interior. Depois pintamos a máscara e envelhecemos com cera e betume.

b) Molde em massa plástica para substituir o molde de madeira.

Desenvolvi uma técnica um pouco diferente para confeccionar máscaras de couro. Logicamente não é igual a madeira. A madeira absorve a água do couro, mas é um método bem mais simples e rápido que também pode trazer bons resultados.

Fazemos a modelagem em argila, tiramos um molde desta máscara e enchemos com massa plástica. Para se utilizar a massa plástica misturamos um catalisador que vem junto com o produto. Quebramos o molde de gesso para ficarmos com o positivo de massa plástica.

Podemos usar uma lixadeira elétrica para dar acabamento neste molde. O modo de colocarmos o couro é bem parecido com o molde de madeira.

3.6 – Máscara em tecido

Material: 1 metro de tecido que tenha a trama flexível (por exemplo, fralda, pano de saco), 40 centímetros de talagarça, cola coqueiro (loja de ferragens), vaselina sólida, tintas para tecido.

Repetimos a 1ª fase da máscara de papel. Porém, na modelagem de argila, evitamos muitos traços. Esta técnica serve para máscaras mais planas. Tiramos o molde da maneira usual, passamos-lhe vaselina e molhamos bastante o tecido acomodando-o no molde (este pode estar úmido de forma que o tecido grude nele). Vamos alisando da testa, descendo por um dos lados, e depois alisamos pelo outro, deixando a sobra se acumular na parte do queixo. Cortamos o tecido do queixo até a ponta do nariz e acomodamos um lado e, em seguida, o outro por cima.

Derretemos a cola coqueiro com um pouco de água (esta cola seca com o frio e amolece no calor). Enquanto a cola está quente vamos passando a cola pelo tecido, delicadamente, para o tecido não desgrudar do molde.

Colocamos a talagarça úmida da mesma maneira, por cima do tecido. Cortando, se necessário, do queixo à ponta do nariz. Em seguida passamos mais uma vez a cola por cima, sem encharcar. Deixamos secar em um local aberto. Pintar com cuidado.

3.7 – Máscara em látex

Material: látex pré-vulcanizado, molde de gesso sem vestígios de vaselina, pigmentos ou corantes para tingir o látex, funil, bacia.

A modelagem da máscara para ser feita em látex pode ter muitas texturas como, por exemplo, um rosto com rugas ou marcas. Primeiramente prepare a cor do látex com pigmentos ou corantes, pois é mais fácil tingir o látex antes de sua secagem. Experimente em um pequeno pedaço e espere secar, pois a cor fica mais forte depois de seco. Coloque o molde em uma bacia e encha de látex. Deixe durante uma hora ele totalmente cheio de látex. Depois retirar, com a ajuda de um funil, e deixar secar a parte que fica grudada no molde. Quando percebemos que está bem seco, retiramos a máscara pela borda. Podemos passar talco dentro da máscara para evitar grudar um lado no outro.

Finalizando

Com a máscara pronta, o próximo passo, na maioria das situações, é a sua utilização. Mais do que um simples passo, é uma longa caminhada e por uma enorme estrada. O texto “Experiences of a Mask-Maker” de Wladyslaw Theodor Benda, do livro *Masks* (1944), resume um pouco sobre a profissão de mascareiro:

Fazer máscaras nos nossos tempos e entre pessoas civilizadas parece ser uma ocupação desconcertantemente ímpar, um anacronismo perplexo. Aquele que se propõe a isto parece confundir seus iguais de uma maneira peculiar. Ele tem tendência para ser visto como algum tipo de mago esquisito ou como um peixe fora d'água. Conseqüentemente coisas estranhas vão acontecer com ele, experiências extraordinárias. Algumas divertidas, outras embaraçosas, vão diversificar seus dias. Encontrará pessoas curiosas e ouvirá suas proposições fantásticas. Será pedido a ele fazer o impossível. Quando descobrirem que ele faz máscaras, o sortimento mais estranho de pessoas assombrará seu estúdio: atores trágicos, comediantes de *vaudeville* caprichosos, bailarinos, gerentes de circo, fabricantes de manequins e marionetes, psicólogos, mágicos, e todas as espécies de projetistas virão com idéias, algumas interessantes, outras inacreditavelmente excêntricas ou francamente tolas. Ele não deve ficar muito assombrado, se algum dia lhe pedirem para fazer uma máscara que, na vontade do seu usuário, pode modificar-se de um personagem a outro, de uma bela donzela àquela de uma besta horripilante; ou uma máscara que de vez em quando fica transparente, revelando as próprias características do ator; ou então uma máscara que pareça ter vida própria. Ele não deve ficar excessivamente embaraçado, se uma noite, saindo de um carro com uma das suas máscaras mais realistas embaixo do seu braço, ele for parado por um policial, com a suspeita de ter cortado a cabeça de alguém (BENDA, 1944: 61).

Já vivi situações semelhantes com uma Máscara-Medusa, que não havia taxista que quisesse me levar com medo das cobras. Essa e outras histórias muito engraçadas vão ficar para uma outra vez.

Referências Bibliográficas

- ASLAN, Odette. **Le Masque**. Du Rite au Théâtre. Paris: Editions du CRNS, 1988.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- SARTORI, Donato e LANATA, Bruno. **Maschera e Maschere**. Firenze: La Casa USHER, 1884.
- BENDA, Wladislaw Theodor. **Masks**. NY: Watson Guptill, 1944.
- SPALDING, Andréa. **Salomon's Tree**. Canadá: Orca Book Publishers, 2002

A Máscara

Segundo Caderno¹

Léon Chancere²

PROSPERO. – Convido Vossa Alteza e a sua comitiva a entrar em minha humilde gruta... (Shakespeare, A Tempestade, última cena).

A FAVOR OU CONTRA A MÁSCARA?

CONTRA

No século XVIII, na Itália, e depois na França (para onde a trupe italiana, embora sentindo a desafeição do público pelos roteiros antigos e pelos métodos de criação da *Commedia dell'Arte*, o chama como reforço), Goldoni dirige o combate. Ele traduz a opinião de grande número de críticos, de escritores e de espectadores eminentes, ao declarar:

Entre os gregos e os romanos, as máscaras eram espécies de porta-voz que haviam sido imaginadas para tornar audíveis personagens, na ampla extensão dos anfiteatros³.

¹ CHANCEREL, Léon. LE MASQUE (deuxième cahier) [A Máscara (segundo caderno)]. *Prospero* [Próspero] n° 11. Por Léon Chancere com a colaboração de Robert Barthès. Paris: La Hutte, s.d. –

² Tradução feita por José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris X - Nanterre, e professor de Teatro na UDESC. (Nota dos organizadores).

³ Léon Chancere (8.12.1886-6.11.1965): autor, ator, diretor-pedagogo. Colaborador de Jacques Copeau em Paris e na Borgonha. Fundador da Compagnie des Comédiens Routiers (1929-1939), do Théâtre de l'Oncle Sébastien (1935), do Centro Dramático (1937), da Associação do Teatro para a Infância e a Juventude (1957). Tradutor de Constantin Stanislavski. Estimulou a renovação da utilização da máscara, das formas animadas, da arte de contar. Influenciou o teatro amador e os métodos de formação dos atores por meio da linguagem corporal e da improvisação.

³ Sobre a origem do jogo com máscara, Goldoni apresenta, aí, uma opinião muito difundida na época, mas que hoje parece muito discutível. Para afirmar que a máscara antiga tenha ajudado a aumentar o volume e o alcance da voz, seria preciso experimentar isso com uma máscara antiga reconstituída. Para nós, trata-se apenas de uma consequência e não de um ponto de partida.

Naquele tempo, as paixões e os sentimentos não eram levados ao ponto de delicadeza que é exigido atualmente; hoje em dia se deseja que o ator tenha alma⁴, e a alma por baixo da máscara é o fogo por baixo das cinzas⁴.

Concordando, a esse respeito, com a maioria dos atores franceses – de ontem e de hoje —, o autor de *La Locandiera* [A Estalajadeira] não hesita em afirmar que

A máscara causa muito dano à ação do ator: seja na alegria, seja na dor, seja ele enamorado, valentão ou amável, é sempre o mesmo couro que se mostra⁵, e por mais que gesticule e mude de tom, não comunicará jamais, pelos traços do rosto, que são os intérpretes do coração, as diversas paixões com as quais a sua alma se agita⁶.

Por pressão da crítica, os Atores Italianos, desorientados, às vezes chegaram a deixar a sua personagem e a sua máscara. O arlequim Gherardi é um dos primeiros que – desde o final do século XVII – abandonam a máscara. Em 1690, em *La Fille Savante* [A Moça Bem Comportada], de Nolant de Fatouville, ele desempenha o papel do “professor de amor... com o rosto descoberto e vestido propriamente à francesa”. Em 1691, em *Les Deux Arlequins* [Os Dois Arlequins], de Le Noble, ele parodia Baron “sem máscara e em traje de passeio” (cf. Klingler. *Die Comedie Ital.* [A Comédia Italiana]. p. 139).

Já desde o início do século XVIII, na França, a personagem de Scapin [Escapino] não é representada com máscara, no Teatro

⁴ Nada de delicadeza, nada de alma? Dir-se-ia que Goldoni nunca leu os grandes trágicos gregos.

⁵ Ao longo do texto aqui traduzido, o autor não apresenta as referências bibliográficas segundo as normas que seguimos atualmente. É de lembrar que eventuais lacunas na indicação das fontes podem ter sido ocasionadas pelas condições em que o texto teria sido redigido pelo autor, durante a Segunda Guerra Mundial, longe de sua biblioteca parisiense. – Nota do Tradutor.

⁵ Dissemos, no caderno anterior, que as meias máscaras dos atores *dell'arte* eram de couro, obtidas diretamente a partir de um protótipo de madeira esculpida. Assim é a máscara de Arlequim conservada no *Musée de l'Opéra* [Museu da Ópera].

⁶ É claro, visto que ele usa uma máscara. Mas será que a máscara é impotente para tornar conhecidas as diversas paixões? Adiante, encontrarão citações – contemporâneas a essas – que afirmam o contrário. Notemos de passagem o quanto Goldoni está atraído pela sentimentalidade da época dos *Cœurs Sensibles* [Corações Sensíveis], que criará, a expensas da força e do estilo trágico ou cômico, aquilo que se denominou de *Comédie larmoyante* [Comédia Lacrimosa]. – [V. p. 56 da tradução, dirigida por J. GUINSBURG e Maria Lúcia PEREIRA, do **Dicionário de Teatro** de Patrice PAVIS (São Paulo: Perspectiva, 1999). V. também p. 49 (**Comédia Lacrimosa**) e p. 51-52 do **Dicionário de Teatro** de Luiz Paulo VASCONCELLOS (Porto Alegre: L&PM, 1987). – Nota do Tradutor.]

Italiano. Quando Bissoni, que era muito aplaudido ao atuar com o rosto descoberto, quis retomar a máscara e, com o nome de Finocchio, representar Scapin [Escapino] segundo a pura tradição italiana, na segunda cena o público o obrigou a retirá-la (cf. Des Boulmiers. *Hist. du Th. Ital.* [História do Teatro Italiano], 1769, VII, p. 344, e Gueullette, *Ms* [Manuscrito] conservado nos *Arch. de la Bibl. de l'Opéra* [Arquivos da Biblioteca da Ópera], Paris).

Incompletamente informado, o Sr. Copeau foi precipitado demais (*Préface au Paradoxe sur le Comédien* [Prefácio para *O Paradoxo do Ator*], de Diderot. Paris: Plon, 1929) ao declarar «traidor da sua arte» aquele ator que, ao contrário, tentou reatar a tradição ao retomar a máscara que os seus predecessores imediatos haviam abandonado.

Angelo [Ângelo] Costantini, de Verona, havia sido chamado a Paris, por volta de 1682, para servir de substituto ao arlequim Dominique [Domênico, Domingos] Biancolelli, que estava envelhecendo. Como este último lhe deixava pouca oportunidade para atuar, Angelo havia retomado a personagem de Mezzetino, que ele representava com o rosto descoberto. Quando Dominique morreu, ele retomou a máscara preta.

A respeito disso, Thomas Gueullette conta a seguinte anedota:

Como ele [Costantini] tivesse, embora muito moreno, um rosto gracioso, e houvesse agradado infinitamente até então com o rosto descoberto, ele nos disse, jantando na casa do Sr. Riccoboni, que – tendo-lhe o público insinuado que se adotasse para sempre a máscara de Arlequim se perderia nele um ator muito amado, em suma uma espécie de Proteu – ele decidira aparecer com a máscara até que se tivesse encontrado um ator que pudesse fazer o papel do falecido Dominique.

Apesar do desejo do público e talvez do seu próprio desejo, Angelo cumpriu a palavra. Só deixou a máscara de Arlequim quando Gherardi o sucedeu nessa personagem⁷.

⁷ *Ms Opéra* I. f.º 45 [Manuscritos da Ópera, f. 45]. – Como tive freqüentemente a ocasião de remeter a esse precioso manuscrito, tenho o prazer de assinalar que, dois anos antes da guerra, o nosso amigo Me [Mestre] J. E. Gueullette, sobrinho-bisneto do famoso amador, publicou uma importante parte dele em *Notes et Souvenirs sur le Théâtre Italien du XVIIIe siècle* [Notas e Lembranças sobre o Teatro Italiano do Século XVIII], in-8º. Bibl. de la Société des Histor. du Th. [Biblioteca da Sociedade dos Historiadores do Teatro]. Paris : Droz, 1938.

O seu filho Luigi [Luís] se absteve de vir para a França e foi, na Itália, um Pantalone [Pantaleão] excelente, que ele representou com máscara em Veneza e em Pádua, até a morte, ocorrida em 1781.

O ilustre Carlin, o último arlequim do Rei, acabou pessoalmente por ceder a essa pressão nas comédias com canções e nas óperas cômicas em que não aparecia na personagem de Arlequim. Bigottini, chamado da Itália para desempenhar esse papel, apareceu sem máscara. Como um redator do *Journal de Paris* [Diário de Paris], com razão, o tivesse criticado por isso, o ator respondeu que, nessa peça (*Arlequin esprit follet* [Arlequim Duende]), em que Arlequim deve representar sucessivamente várias personagens, a metamorfose só será sensível se ele retirar a máscara de Arlequim e simultaneamente mudar de figurino.

Ele também escreve isto: “Quando faço um papel de gago, tiro a máscara. Por quê? Porque se eu ficasse com ela, não poderia mostrar no meu rosto os esforços que um gago faz inutilmente para falar, nem a tensão dos músculos que tais esforços ocasionam” (*Journal de Paris* [Diário de Paris], 22 de fevereiro de 1777).

Essas explicações mostram a que ponto o sentido da personagem e da comédia pura se perdia. Os atores já não compreendiam que o cômico se baseava, precisamente, em reencontrar, mal-e-mal disfarçada, a personagem de Arlequim em suas diversas transformações. É como se Carlitos, metamorfoseado em mulher, retirasse os bigodes e a maquiagem branca e abandonasse o modo de caminhar que o caracterizam.

Na Itália, em compensação, o ator Darbes, que desempenhava o papel de Pantalone [Pantaleão], foi vaiado por ter ousado aparecer sem máscara numa peça de Goldoni. Foi preciso retirar a peça de cartaz. O inimigo das máscaras fez outra peça na qual Darbes reapareceu com a máscara tradicional. A peça foi às nuvens.

Noverre, o célebre *maître de ballet* [mestre de dança, coreógra-

⁸ NOVERRE, Jean-Georges, nascido em Paris em 1727. Foi notado ao montar, na *Opéra-Comique* [Ópera Cômica], *Le Ballet des Fêtes Chinoises* [O Balé das Festas Chinesas] (julho de 1754). Contratado em Stuttgart e em Viena, tornou-se o *maître à danser* [mestre de dança] da arquiduquesa Maria Antonieta. Quando esta se tornou Rainha da França, mandou nomeá-lo (agosto de 1776) mestre dos balés da Ópera, onde sucedeu Gaëtan [Caetano] Vestris. Ele se retirou em 1781, morreu em 1810. Publicou, em 1760, as *Lettres sur la Danse* [Cartas sobre a Dança], em que expressa as suas idéias sobre a Arte da Dança. Noverre tinha uma vaidade incomensurável, a qual, no fim da vida, se transformou em megalomania. Para perceber isso basta ler a apologia que faz de si mesmo, no relatório por ele encaminhado em 1780 ao Intendant des *Menus-Plaisirs* [Intendente das Despesas]. (A.N. O¹634 publicada por Campardon: *L'Académie Royale de Musique* [A Academia Real de Música], 1884, t. II).

fo] do século XVIII⁸ lutou furiosamente contra a máscara imposta até então aos bailarinos. As suas *Lettres sur la Danse* [Cartas sobre a Dança] contêm um dos mais violentos requisitórios jamais escritos contra a máscara. Vejam em particular a carta IX:

Como sabe, meu Senhor, é no rosto do homem que as paixões se imprimem... Todos os nossos movimentos são puramente automáticos e nada significam se a face permanece muda, de certo modo, e se ela não os anima e não os vivifica. Portanto, a fisionomia é a parte de nós mesmos mais útil para a expressão. Ora, por que a eclipsar no Teatro com uma máscara, e preferir a Arte grosseira à bela natureza? Como o bailarino pintará... se ele próprio se privar do meio de pintar, e se ele se cobrir com um pedaço de papelão e com um rosto postiço, triste e uniforme, frio e imóvel?...

Poderão as paixões trespassar o véu que o artista interpõe entre o espectador e ele? Conseguirá ele espalhar sobre um só desses rostos artificiais os caracteres incontáveis das paixões? Ser-lhe-á possível mudar a forma que o molde tiver impresso em sua máscara? Pois de qualquer gênero que seja, uma máscara é fria ou agradável, séria ou cômica, triste ou grotesca..."⁹

Aqueles que gostam das máscaras, que se ligam a ela por hábitos antigos, e que pensassem que a Arte ficaria degenerada se sacudíssemos o jugo das velhas rubricas da Ópera, dirão, para autorizar o seu mau gosto, que há caracteres no Teatro que exigem máscaras, como as FÚRIAS, os TRITÕES, os VENTOS, os FAUNOS, etc.

Provarei primeiramente que as máscaras que utilizamos para esses tipos de caracteres são mal modeladas, mal pintadas¹⁰ e não têm nenhuma verossimilhança; em segundo lugar, que é fácil apresentar essas personagens com verdade sem nenhum recurso exterior... .

Combatendo os apologistas da máscara, Noverre salienta os argumentos deles e se esforça por refutá-los.

⁹ Noverre parece não conhecer as máscaras da *Commedia*, que não expressam nenhum sentimento determinado, o que, por isso mesmo, permite *àqueles que sabem trabalhar com elas*, expressar todas as gamas do sentimento, da alegria louca ao desespero mais pungente. Uma bela máscara de comédia deve rir ou chorar, ao sabor do intérprete que a anima.

¹⁰ Será necessário observar que a reprimenda, justificada ou não, atinge os escultores e fabricantes dessas máscaras e não o princípio do jogo com máscara?

Àqueles que dizem que, se as máscaras de dança fossem abolidas, todos os dançarinos precisariam ter necessariamente uma “fisionomia teatral”, Noverre responde: “Consultemos o nosso espelho: é um grande mestre que nos desvendará os próprios defeitos e nos indicará os meios de os paliar, de os destruir”. Ou seja: tornando a fazer uma máscara, por meio da maquiagem.

Noverre considera uma insignificância as “alegações” dos seus oponentes, que garantem, não sem razão, que “a máscara séria contém o caráter de nobreza” que tantos dançarinos perdem quando dançam de rosto descoberto, que as máscaras de dança “não esquivam os olhos do dançarino” e que se pode “ler em seus olhares os movimentos que os afetam”... “que a imaginação complementa o que está oculto, o embeleza, o acentua, lhe imprime um estilo”.

— Não — responde em substância Noverre —, você não sabe nada disso. Eu tenho razão. Você me dirá também que há dois mil anos “os rostos postiços” estão em uso. Pois bem: há dois mil anos as pessoas se enganam. Esse erro pode ser perdoado aos antigos (e Noverre não está longe de considerá-los bárbaros), mas entre nós, “Os Modernos”, impossível. Em verdade lhes digo: “A máscara é um obstáculo aos progressos e à perfeição da arte... Destruamos as máscaras e seremos os primeiros dançarinos do Universo”... E ele pede que todos quebrem o ídolo para se consagrar à natureza.

Vemos que Noverre emite as teorias caras a Rousseau, cujas consequências serão tão nefastas para a arte e para a arte do teatro em particular. Ele é um dos promotores da escola “naturalista”.

No século XIX, um musicógrafo excelente, Castil Blaze, a quem se deve uma obra divertida e erudita sobre *Molière Musicien* [Molière Músico] (Paris, 1852, 2 vol. in-8º), será ainda mais exagerado que Noverre.

Ele se indignará por ter sido necessário esperar até 1772 para ver a máscara ser expulsa da cena da ópera: “Será” — exclama — “que acreditaremos que os nossos predecessores foram tão insensíveis, tão bárbaros a ponto de admitir que os dançarinos dissimulassem o rosto ao público, que a imobilidade de um rosto de pano, iluminada e pintada pelo pincel do decorador, fosse preferida aos traços nobres e dramáticos de Picourt, Dupré, Gaëtan Vestris?” “As mulhe-

res” – acrescenta – “percebiam tão bem os seus interesses que não se submetiam a uma máscara ridícula? Elas dançavam com o rosto descoberto”. E ele se espanta como se fosse “um absurdo” o fato de elas figurarem ao lado de dançarinos que, por sua vez, estivessem com máscaras¹¹.

A respeito de *La Mauvaise Conduite* [O Mau Comportamento] no *Vieux Colombier* [Velho Pombal] pela *Compagnie des Quinze* [Companhia dos Quinze], um crítico, depois de haver censurado os intérpretes pela “atuação demasiado simples, um pouco grosseira” a que os levava o uso da máscara, concluiu: “Que erro imitar os antigos no que não merece neles sobreviver, principalmente quando as condições que legitimariam essa imitação não existem. A pequena platéia do *Vieux Colombier* não convida realmente ao uso da máscara” (*Le Journal* [O Diário], 10 de novembro de 1931).

Em nossos dias, os detratores da máscara são maioria. Tentaremos, abaixo, precisar algumas das razões que explicam e em certa medida justificariam a recusa deles. Com respeito ao emprego que fiz pessoalmente da máscara de quinze anos para cá, devo dizer que raros foram os críticos que me reprovaram sobre esse ponto. Quanto ao público, “popular” ou letrado (camponês, provincial ou parisiense), nunca foi desfavorável ao prazer ou à emoção que o jogo com máscara lhe proporcionava. Também disso tentarei destacar as razões.



A FAVOR

“Com a máscara tudo engana neste mundo cômico,
Nela não se distingue o sábio do bandido;
Dominique amiúde parece Arlequim,
E Arlequim é tal que parece Dominique”
(*Recueil du Tralage* [Coletânea do Tralage], XVIIe).

¹¹ Castil Blaze parece ignorar que, exceto na Antiguidade, as mulheres, por definição jovens e belas, sempre atuaram de rosto descoberto, assim como, aliás, os atores que faziam o papel dos apaixonados.

Frequentemente o uso das máscaras impedia que se visse um ator já murcho pela idade representar a personagem de um jovem enamorado e amado... Sempre o rosto com o qual o ator aparecia combinava com o seu papel e nunca se via um ator desempenhar o papel de um homem de bem com a fisionomia de um patife consumado (*Encyclopédie* [Enciclopédia], 1765).

“Por que os Antigos davam máscaras a seus atores? Por que os nossos próprios atores atuam com roupas à romana ou à grega, a não ser pelo fato de, conhecendo-os menos, ocuparmo-nos unicamente do que representam?” (*Causes de la décadence du goût sur le théâtre* [Causas da Decadência do Gosto sobre o Teatro], 1768).

Muitos contemporâneos dos grandes atores *dell'arte* concordam em dizer que se pode expressar tudo com a máscara, quando é um grande ator que interpreta com ela:

“Collalto (Pantaleão famoso no século XVIII) possui a arte de representar com máscara a ponto de iludir. Acreditamos ver nela todas as paixões que ele quiser expressar” (FAVART.*Mémoires*) [Memórias]^B.

Thomassin (o Arlequim da Comédia Italiana) tinha uma atribuição singular num Arlequim, quero dizer: o patético. Ele tocava até às lágrimas em certas peças (de Marivaux), tais como *La Double Inconstance* [A Dupla Inconstância], *Timon* [Timão], *L'Ile des Esclaves* [A Ilha dos Escravos] e outras, o que sempre me pareceu um prodígio com máscara de Arlequim¹² (COLLÉ. *Journal* [Diário], junho de 1751).

Os Frères Parfaict [Irmãos Perfeito] (**Dict. des Th.** [Dicionário dos Teatros], 1767, VI, p. 173) felicitam Thomassin por arrancar lágrimas, “apesar do obstáculo de uma máscara que parece ter sido imaginada tanto para causar medo quanto para provocar o riso”¹³.

^B Cf. CHANCEREL, Léon. «L'art du masque. Pour et contre (suite)» [A Arte da Máscara. A Favor e Contra (continuação)], p. 21, in **Bulletin des Comédiens Routiers d'Ile-de-France**. Publiés sous la direction de Léon Chancerel [Boletim dos Atores Itinerantes da Ilha da França. Publicados sob a direção de Léon Chancerel]. nº 2, dezembro de 1932. p. 20-22: «Collalto, bom Pantaleão do século XVIII, [possui] 'a arte de atuar com máscara a ponto de iludir. As pessoas acreditam ver nela todas as paixões que ele quiser expressar' (FAVART. *Mémoires* [Memórias], II, 259)». – Nota do Tradutor.

¹² No entanto, é esse «prodígio» que precisamos renovar, se quisermos representar as comédias de Marivaux sem as trair. Eu não me cansaria de repetir: o seu Arlequim só tem sentido e só é representável com máscara. Preguiça, gosto da facilidade e ignorância dos princípios do jogo com máscara é que fazem com que na Comédie Française [Comédia Francesa] (Teatro, museu e conservatório das tradições) essa personagem seja representada com o rosto descoberto.

— A mesma observação de Favart, em suas *Mémoires* [Memórias] (II, p. 259).

— A respeito de Carlo Bertinazzi, dito Carlin, na mesma personagem e com a mesma máscara: “As suas posições sempre eram tão verdadeiras e tão expressivas que por assim dizer víamos a sua fisionomia através da sua máscara negra” (*Mercure de France* [Mercúrio da França], out. de 1783).

Bachaumont (XXII, p. 43) anota, na data de 17 de janeiro do mesmo ano, que, em *Le Bon Ménage* [O Casal Feliz], de Florian, comédia “lacrimosa” e “burguesa” à moda do tempo, o mesmo Carlin “atua com tanta emoção no papel do marido que perdemos de vista a sua máscara e que provoca muitas lágrimas”.

Grimm (*Correspond.* [Correspondência], fevereiro de 1783) faz a mesma observação:

Florian deu ao papel de Arlequim uma alma e formas novas; às vezes somos tentados de lhe dizer:

Sois Arlequim, Senhor, e chorais.

Mas ele chora com tanta graça que haveria má vontade em achá-lo ruim¹⁴.

No *Cours de littérature* [Curso de Literatura] de Schlegel, notamos este depoimento a favor da máscara:

Assisti em Weimar a uma representação da comédia de Têrêncio intitulada *Os Adelfos*... (O espetáculo era dirigido por Goethe)... Os atores utilizavam máscaras parciais que se adaptavam artisticamente ao rosto... Apesar da pequenez do Teatro, não achei que elas tirassem vida à representação. A máscara era favorável principalmente ao papel do escravo malandro. A fisionomia barroca e as roupas singulares desse bufão da Antiguidade o tornavam um ser de uma espécie à parte¹⁵.

¹³ Aqui está o modo como L’Espion Chinois [O Espião Chinês] (1765, II, p. 82) descreve Arlequim e a sua máscara:

“Um animal com dois pés que tem o nariz chato, a tez de um africano, os olhos de um porco, a boca de um boi, a plumagem de um pássaro e as atitudes de um macaco”.

¹⁴ Se me for permitido citar a minha experiência pessoal, direi que l’Oncle Sebastião [o Tio Sebastião], com a sua máscara amarela de nariz comprido, às vezes se via às voltas com situações patéticas, em Le Noël [O Natal] ou em Piphagne. Ele fazia os jovens espectadores chorarem. E a mim também.

¹⁵ Ver no caderno nº 1 “*Du Masque*” [Da Máscara] o que diz, quase nos mesmos termos, um grande crítico suíço a respeito de Olivier Hussenot com a máscara de Scapin [Escapino].

Noutro lugar, elogiando um ator contemporâneo – Brunet, que representava os “Jocrisse”^C —, Schlegel diz: “O seu rosto é quase uma máscara”. Esse “quase” depõe em favor do “estilo” que o jogo com máscara impõe ao ator^D.

... Os gregos: seu amor do belo, que dominava todas as suas admirações, nunca suportou que Prometeu ou Agamêmnon fossem representados por atores com rosto comum e vulgar, por mais sublimes que fossem, aliás, em sensibilidade e talento: ... Eles nunca conseguiriam se iludir a ponto de ver o nobre Aquiles nos traços irregulares de Le Kain e a bela e voluptuosa Fedra nos de Mademoiselle Duchesnois (*Magasin Pittoresque* [Revista Pitoresca], 1836).

“Certa noite vi, num grande teatro, uma dama de muito talento e totalmente respeitável que, vestida de rainha e recitando versos, queria parecer a irmã de Helena e dos Gêmeos Celestes. Mas ela tem o nariz achatado e por este sinal percebi imediatamente que não era a filha de Leda” (Anatole France. *Vie Littéraire* [Vida Liter.] III, 10)^E.

Leiam, por fim, o que, em nossos dias, escreveu o Sr. Jacques Copeau – o qual, tão intensamente, contribuiu para nos dar o gosto do jogo com máscara e o de pesquisar os seus segredos:

Os escritores, os eruditos e os críticos a condenam como um instrumento sem expressão. É PORQUE ELES NUNCA A VIRAM EM AÇÃO.

O ator com máscara supera em força quem se apresenta com o rosto descoberto. A máscara vive. Tem o seu estilo

^C “JOCRISSE. – Um dos tipos cômicos inventados por DORVIGNY e cujo sucesso no teatro foi obra do talento de BRUNET. Essa personagem, ingênua a ponto de ser ridícula, descende dos Jodelets, dos Pointus [Pontudos], dos Jeannots [Joõesinhos, Janotas], personagens inteiramente fora de moda hoje em dia, apesar do seu estrondoso sucesso junto dos nossos avós. *La Soeur de Jocrisse* [A Irmã de Jocrisse], *vaudeville* que ainda faz parte do repertório dos cômicos do interior, deu nova vida aos *Jocrisses*, que vão desaparecer, submersos pelos *Calinos*. No fundo, é sempre a mesma personagem, menos o nome” (BOUCHARD, Alfred. *La langue théâtrale*. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre [A Língua Teatral. Vocabulário Histórico, Descritivo e Anedótico dos Termos e das Coisas do Teatro]. Paris/Genève: Slatkine, 1982. (Reimpressão da edição de Paris, 1878.) (Col. Ressources) – É de salientar que ao mencionar que se trata de “personagens inteiramente fora de moda hoje em dia”, o autor está-se referindo ao século XIX. – Nota do Tradutor.

^D No texto mencionado na nota B, ao trecho de Schlegel (p. 21) Chanceler acrescenta a fonte, aqui omitida: “Citado por DOUTREPONT (*Les types popul.* [Os Tipos Populares], II, 120)”. – Nota do Tradutor.

^E Cf. obra citada na nota B, p. 20. – Nota do Tradutor.

e a sua linguagem sublime. Não é por ignorância ou por capricho que os grandes italianos da *COMMEDIA* a retomaram^F e, tendo-a retomado, só a retirariam retirando as suas próprias personagens...” (Notice pour *Les Fourberies de Scapin* [Notícia para As Artimanhas de Escapino], em sua edição das *Œuvres de Molière* [Obras de Molière], IX, 22). Não basta ver bem uma personagem, nem compreendê-la bem, para estar apto a tornar-se tal personagem. Não basta sequer possuí-la bem para lhe dar vida. É preciso ser possuído por ela... Alguns sentimentos conseguem se incorporar à personagem, a ser experimentados por ela, só acompanhados de certos movimentos, de certos gestos, de certas contrações localizadas, só com certo figurino, em função de certos acessórios. A virtude da máscara é ainda mais convincente. Ela simboliza perfeitamente a posição do intérprete em relação à personagem e mostra em que sentido se opera a fusão entre uma e outro. O ATOR QUE ATUA COM MÁSCARA RECEBE DESSE OBJETO DE PAPELÃO A REALIDADE DA SUA PERSONAGEM. É comandado por ele e obedece irresistivelmente. Assim que a põe no rosto, sente espalhar-se por ele uma existência de que estava esvaziado, de que nem sequer suspeitava. NÃO É APENAS O SEU ROSTO QUE SE MODIFICA, É TODA A SUA PESSOA, É O PRÓPRIO CARÁTER DAS SUAS REFLEXÕES, em que já se preformam sentimentos que ele era igualmente incapaz de sentir e de fingir com o rosto descoberto. Se for bailarino, todo o estilo da sua dança; se for ator, o próprio tom da sua voz lhe será ditado pela sua máscara — *PERSONA*, em latim —, quer dizer: por uma personagem, que, de fora, sem vida enquanto não a desposar, veio pegá-lo e o substituiu (Prefácio para *Le Paradoxe sur le comédien* [O Paradoxo do Ator], de Diderot).

APRESENTAÇÃO DE EXERCÍCIOS COM MÁSCARAS EM 1924

Copeau nos havia convocado no outro dia, para ir ao

^F Na obra citada na nota B, p. 20, Chanceler faz a seguinte citação: «O ator com máscara supera em força quem se apresenta com o rosto descoberto. A máscara vive. Tem o seu estilo e a sua linguagem sublime. Não é por ignorância ou por capricho que os grandes italianos da *Commedia* a retomaram» (Jacques Copeau. *Œuvres de Molière*, [Obras de Molière] IX, 122). – Note-se a discrepância relativa à fonte: «IX, 22» e «IX, 122». – Nota do Tradutor.

Vieux Colombier ver seu espetáculo de despedida. Não éramos cem na sala! Cem pessoas em Paris! Lamento por Paris e por Copeau. Não ousou lamentar por nós. Esse espetáculo merecia ser o que foi: uma confidência, uma lição e uma revelação.

Mas cuidado com os esnobismos nascentes. A minha intenção não é contribuir para uma vitória da máscara. A máscara não se tornará, não deve tornar-se, o objeto de uma estética nova. Copeau teve razão de dizer isso em suas poucas palavras de apresentação. A máscara é um meio. A pantomima é um segundo meio. Nenhuma delas é uma finalidade. Concorrem para isolar o gesto, para iluminá-lo brutalmente. Dentre os recursos de que o autor dispõe, ambas eliminam a mobilidade do rosto e o som da voz.

Toda e qualquer educação de ator comportará, um dia, aulas de pantomima e aulas de máscara, e também aulas de acrobacia, de dança e de circo. Vistos por esse ângulo, os programas da École du Vieux Colombier [Escola do Vieux Colombier/Velho Pombal] são modelos.

Obrigados à lentidão pelos textos líricos, os cantores deveriam ser os primeiros a praticar esses exercícios. Eles nos poupariam a visão de suas gesticulações ofegantes, de seus rolamentos oculares, de suas convulsões faciais.

Dito isso, não há razão alguma para que um espetáculo nos prive de elementos de beleza, de meios cênicos insubstituíveis. A voz humana e o rosto humano fazem parte integrante do drama humano. O resto nunca será mais que fantasia ou interlúdios – experiências ou demonstrações.

Moldados por suas malhas pretas, uma procissão de cinco moças e de quatro rapazes entra em cena. Trazem a máscara no alto do crânio, como viseiras de elmo.

Nada de música de acompanhamento. A caminhada daqueles corpos jovens por si só dá o concerto. Nada de cenário: o palco nu. Madeira, ferro e cimento. Nenhum jogo de luz. A clareza deslumbrante e calma dos projetores.

Eles pararam e se voltaram para a nossa direção. Com um gesto tranquilo, baixam a máscara e cobrem o rosto com ela. Acabaram-se os ares juvenis, as expressões moles e inseguras.

Cada uma dessas máscaras foi modelada por aquele que a utiliza. Assim, elas obtêm muito mais do que uma neutralização do rosto. O seu exagero expressa um tipo, revela um desejo. Elas materializam uma aspiração secreta em direção a uma personalidade diferente, ou reforçada, ou atenuada.

Essas caretas são confissões ou traços de caráter. Cada uma daquelas crianças vai encontrar naquela lâmina de papelão as arestas que ainda lhe faltam, vai lhe pedir o apoio de uma expressão mais firme, de uma autoridade que ela não sente possuir. Vejam como imediatamente os gestos se precisam, os temperamentos se revelam.

Assim como as máscaras, os roteiros são obra dos intérpretes. À vontade com aquelas feições emprestadas e com aquelas paixões fictícias – expressões tão intensas dos símbolos que são —, os jovens atores alcançam em poucos instantes, pelos meios mais diretos, um grau patético elevado» (extraído de um artigo publicado, em 1924, na revista *Europe* [Europa], citado por Jan Doat, em *L'Expression Corporelle* [A Expressão Corporal], p. 49-50).



NOTAS PESSOAIS PARA ESCLARECER O DEBATE

I

É tão absurdo declarar: “Só se deve atuar com máscara” quanto afirmar: “Nunca se deve atuar com máscara”. Se há casos, gêneros, circunstâncias em que o ator deve representar com máscara, existem outros em que o emprego da máscara é um contrassenso e um absurdo.

II

Para a formação do ator, o conhecimento e a prática do jogo com máscara, **em exercícios de escola**, me parecem indispensáveis. Privando o aprendiz de ator do auxílio do rosto, a máscara o obriga a

atuar com o corpo todo, a evitar a careta, a se desencarnar, a compreender profundamente, corporalmente, fisiologicamente, o valor de uma atitude, de um gesto, de um passo, a desenvolver nele o instinto dramático puro, o sentido do jogo, da personagem, da situação, a sair da fotografia para elevar-se até à estatuéria, a compreender que **a arte interpreta a natureza, mas não a copia:**

Na minha escola de Nova Iorque, eu suscitava em meus alunos expressões esculturais, eu os mandava subir em quadriláteros de madeira, pedestais recobertos de veludo preto, e, com traje de ginasiarcas^G, respondiam aos meus desejos. Mas quantas decepções, quantas lágrimas quando, por exemplo, eu dizia: ‘Vejam... Mostre-me a pose do medo’ e, triunfante, com o rosto convulsionado pelo pavor, o aluno, com o coração batendo, esperava o meu veredicto... Então, eu lhe cobria a cabeça com o meu grande xale, deixando visível apenas o corpo; e a turma inteira constatava que já não estava funcionando! Se lhes cortássemos o pescoço, quantas estátuas teriam a sua significação degradada! Mas a vitória de Samotrácia, decapitada, continua em ação! O Discóbolo guilhotinado pratica esporte. Reside aí a nossa arte... (Yvette Guilbert. *L’art de chanter une chanson* [A Arte de Cantar uma Canção] (Grasset, 1928).

III

No drama, na comédia ou na farsa, em toda a parte em que a comédia tem “um texto” para ser dito sozinho, a meia máscara deve ser utilizada. A máscara inteira deve ser reservada exclusivamente para os jogos mudos e para a dança. A meia máscara basta para conferir certo estilo à personagem e para o jogo, dando satisfação ao espectador moderno, que tem *necessidade* de ver a boca do ator

^G *Gymn(o)*, do grego *gymnós, ἑὸν*, que significa «nu, despido». Daí *gimnasiarco/ginasiarco* (*gymnasiarkhos*), *gimnasiarquial/ginasiarquial* (*gymnasiarkhía*), *gimnopédia* (*gymnopaidéa*), *ginásio* (*gymnasion*), *ginasta* (*gymnastês*), *ginástico* (*gymnastikós*), etc. V. o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Na Grécia Antiga, o gi(m)nasiarca [ο γυμνασιαρχος, o *gymnasiarkhos*] era o cidadão de Atenas eleito pela sua tribo por tempo determinado, e encarregado de pagar as despesas de manutenção dos ginásios, de pagar os professores pelos exercícios corporais ministrados, e de assumir o serviço dos jogos gímnicos para as festas e cerimônias. – Os jogos gímnicos eram aqueles em que, nus, meninos e homens faziam exhibições de ginástica, dança e canto, no estádio. V. BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français* [Dicionário Grego Francês]. Paris: Hachette, 1980. (1.ed., 1950) p. 421.— Nota do Tradutor.

quando ela profere sons.

IV

Se deve ser antinaturalista e contribuir para tornar o ator uma supermarionete, a máscara nunca deve cair numa “estilização” gratuita e servir para fantasias de decorador. Transposição, interpretação, sublimação da natureza, ela deve permanecer plausível, verossímil. Serão evitadas a policromia berrante, as “ousadias” fáceis. Questão de inteligência, de medida, de tato e de gosto. Isso se explica e se aprende com dificuldade. É um dom.

V

Em **certos espetáculos** extremamente esportivos, executados num movimento muito rápido, por um número reduzido de atores obrigados a mudar rapidamente de personagem — o que proíbe toda e qualquer maquiagem complicada (exemplo: os primeiros espetáculos da *Compagnie des Comédiens-Routiers* [Companhia dos Atores Itinerantes]) —, o uso da máscara é uma **necessidade técnica, comandada pela própria natureza do instrumento e do repertório**.

Seria um erro partir desses casos de espécie para definir a nossa posição relativamente à arte do teatro e à arte da máscara em particular. Se, para responder à natureza e ao objeto destes, os *Comédiens-Routiers* [Atores Itinerantes] tiveram que utilizar a máscara com frequência, isso não quer dizer que desprezásemos e rejeitássemos tudo o que não é jogo com máscara.

VI

Pior para quem viu no jogo com máscara apenas uma fantasia ou só uma moda, um meio de parecer “original”.

VII

Às vezes, o emprego da máscara pode servir para esconder a fraqueza de uma obra ou de um intérprete, para dar certo interesse dramático àquilo que não o tem. Nesse caso, é apenas um subterfúgio de encenador.

VIII

A máscara tem por primeiro objeto significar a transferência da pessoa humana para uma personagem, facilitar para o ator a evasão de si e a metamorfose.

IX

Com mais segurança do que toda e qualquer maquiagem, a máscara possibilita fixar definitivamente **um tipo** por vários séculos, opondo a invenção e a criação dramáticas puras à “literatura teatral”. Com isso, é eminentemente “popular”.

X

Quem quer que, tendo nas mãos uma máscara e ambicionando atuar com ela, não for tomado por uma emoção que de repente o isola da sua própria humanidade e o mergulha em “um estado” que não consegue definir, mas em que entra certamente uma espécie de febre misteriosa quase mágica; quem quer que, tendo dissimulado o seu rosto debaixo de uma máscara de determinado caráter, não se sentir imediatamente habitado por uma força irresistível, burlesca ou trágica, da planta dos pés à raiz dos cabelos, talvez possa interpretar “papéis” convenientemente; certamente não é, nem nunca será, um verdadeiro “criador” dramático.

XI

Não acreditem que a máscara me aprisiona e me esconde.
Ela me liberta e me revela.

E às vezes é assustador constatar, por esse intermédio, aquilo que, obscuramente, se agita de secreto dentro de si.

XII

A máscara incita à expressão de sentimentos fortes, **essenciais**.

Ela é uma proteção contra a moleza, contra a afetação, contra o preciosismo e contra o maneirismo.

XIII

O uso da máscara e o **estilo** que ela impõe implicam ao mesmo tempo o antinaturalismo dos figurinos, dos acessórios e da decoração.

XIV

A máscara impõe não somente o andar, os gestos, o comportamento, mas também a voz do ator, a qual deve ser transformada, transposta.

XV

Portanto, o trabalho com máscara ajudará os nossos alunos a

reaver os segredos perdidos¹⁶ da antiga *Saltatio*, que é não a arte de saltar, mas a arte da expressão corporal.

A *Saltatio* dos romanos era chamada de *Órkheis* entre os gregos. (Daí fizemos *Orchestique* [Orquéstica]^H) É, segundo Platão, o estudo e a imitação de todos os gestos e de todos os movimentos que o homem consegue fazer; e Luciano, na obra que dedicou à *Saltatio*, afirma que essa arte nasceu no próprio momento da criação de todas as coisas e é tão antiga quanto o Amor, o mais antigo dos deuses. Vejam, na *Poética* de Aristóteles, a homenagem prestada àqueles que “com o ritmo formado pelo conjunto dos seus gestos, imitam os costumes, as paixões e as ações dos homens”. (Sobre a *Saltatio*, base da arte do ator, vejam a curiosa dissertação de De L’Aulnaye, *De la saltation théâtrale ou recherches sur l’origine, les progrès et les effets de la Pantomime chez les Anciens* [Da *Saltatio* Teatral ou Pesquisas sobre a Origem, os Progressos e os Efeitos da Pantomina entre os Antigos], com 9 pranchas coloridas. Paris, 1790 (*Bibl. Nat.* [Biblioteca Nacional], V. 25.338.) Vejam também os diversos trabalhos do Padre Jousse.

XVI

O trabalho com máscara ajudará os nossos alunos a lutar contra a atrofia do corpo, que, cada vez mais, ameaça o ator. E a atrofia do corpo leva à atrofia da voz, do pensamento, da invenção.

Ele nos ajudará a redescobrir o que se ensina aos bailarinos: as

¹⁶ Na França, a *École du Vieux Colombier* [Escola do Velho Pombal] se esforçou por isso desde 1921. Jean Dorcy, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault prosseguiram tais pesquisas. [Nota do Tradutor: É curioso Chancercel não ter lembrado aqui Jean Dasté, que foi valioso colaborador seu, nos anos de 1930...]

^H A *órkheis* [η ὀρχήσις] significa “dança”, “pantomima”. *Ho orkhestés* [Ὁ ὀρχηστής] é o dançarino (Platão, *Leis*, 813b), o bailarino que atua em pantomima (Aristóteles, *Da Poética*, 1); pode ser também o mestre de dança, o equilibrista, e, por extensão, o que salta, o que se agita violentamente. A *orkhestiké* [ἡ ὀρχηστική], na Antiguidade Grega, é “a arte da dança, a ciência das atitudes e dos movimentos considerados em seu valor expressivo e em sua utilização no teatro” (ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (Dicionário Alfabético & Analógico da Língua Francesa). Paris: Société du Nouveau Littre, 1973. p. 1196. Sobre o termo, assim se manifesta Chancercel: “Evoluir, cantar, rezar, celebrar, agir coletivamente, sim, reside aí o campo da arte dramática. Cada um de nós, com frequência, exerce essa arte, sem saber (...) Os gregos chamavam isso de *orquéstica*. (...) Pensem na elite da juventude ateniense que compunha o coro trágico ou cômico, instrumento magnífico e necessário de toda e qualquer poesia dramática nacional, e imaginem o que seria a juventude francesa armada com uma cultura dramática como essa, com um treinamento coral como esse. / Praticados desde a infância, os ‘jogos dramáticos’ são o caminho que se deve seguir para estabelecer essa orquéstica (...)” (CHANCEREL, Léon. “Introduction à une méthode” [Introdução a um Método], p. 7, in CHARBONNIER-JOLY, Hélène & SAUSSOY-HUSSENOT, Anne-Marie. “*Jeux Dramatiques*” dans *l’Éducation* [Jogos Dramáticos na Educação]. Paris: Théâtrale, 1936. – Nota do Tradutor.

três posições do corpo, os quatro tempos dos pés, quer dizer: *a escala expressiva* do corpo humano, e o modo como eles deverão saber tocá-la, assim como o músico toca as sete notas da escala.

XVII

Dizem que os grandes arlequins de antigamente gostavam de se cercar de filhotes de gato para estudar a maleabilidade, a graça, a perfeição muscular dos movimentos deles. Embora nenhum texto, que eu saiba, confirme esse boato, eu o considero verdadeiro. Para ser excelente na sua arte, o ator com máscara aprenderá muito observando os animais. Que lição de intensidade na expressão da alegria dará, por exemplo, um cachorro. Hacks (*obra citada*) está muito certo em chamar a nossa atenção para esse ponto, e os grandes *clowns* não deixaram de fazer isso. Vejam, no cão que recebe o dono, a ação da cauda, riscando, chicoteando o ar, descrevendo triângulos, quadrados, elipses, toda uma geometria descritiva. Açoita, corta, sulca, vibra; dir-se-ia que vai se separar do corpo, voar. E são saltos e pulos e saracoteios, e deitares no chão, e viravoltas. Que delírio! E que harmonia maravilhosa entre todos esses movimentos, que coordenação perfeita...

XVIII

Que fique claro: mais do que ninguém, estou alerta contra os efeitos fáceis que se podem obter ao pôr máscara nos atores, numa época em que o esnobismo, diante da máscara, a redescobre e se entusiasma por ela. Embora eu acredite que, em alguns casos, ela é indispensável para representar certas obras burlescas ou trágicas, vejo nela principalmente um meio de formação do ator e em primeiro lugar um instrumento que o ajudará a adquirir, em cena, a mestria do próprio corpo. Stanislávski lembra (*cf. Ma vie dans l'art* [Minha vida na Arte]) que, bem no início da sua carreira, logo percebeu que residia aí aquilo que precisava adquirir primeiro:

Nos momentos de grande elã que eu tomava por inspiração, não era eu quem dirigia o meu corpo, era o meu corpo que me dominava. Ora, na criação dramática, que pode fazer o corpo onde o trabalho do espírito é indispensável? Quando a fálência da vontade contrai o corpo, essa contração anormal parece paralisar os diversos centros nervosos ou então

provocar convulsões: os pés ficam inertes; as mãos, de pau; a respiração, cortada; a garganta, apertada; o corpo inteiro se anquilosa. Ou então, ao contrário, é a anarquia: os músculos se contraem por reflexos, suscitando todos os tipos de movimentos, de poses e de gestos absurdos, de tiques nervosos, etc. O sentimento foge desse caos e se esconde no fundo secreto. É possível criar e pensar em meio a desordem tamanha? Portanto, primeiro é preciso superá-la, vencer a anarquia, liberar o corpo do jugo dos músculos e o submeter ao espírito.

Eu compreendia então a palavra 'autodomínio' de um modo totalmente exterior; eu procurava suprimir todos os gestos e movimentos.

Não é fácil, diante de vários milhares de espectadores. Eu só conseguia isso com uma nova tensão, pois, dando a mim mesmo a ordem de não me mexer, essa nova ordem só me tornava mais falso. No entanto, pouco a pouco, durante os ensaios, eu me livreí dessa agitação convulsiva. Transformei a tensão geral em tensão local; aprendi a localizá-la, nos dedos e nos artelhos ou no diafragma, ou pelo menos no que eu considerava como tal. Apertei os punhos com todas as minhas forças, até jorrar sangue de debaixo das minhas unhas. Crispei os artelhos e com todo o meu peso eu os fazia afundar no assoalho; muitas vezes as minhas meias ficavam com manchas de sangue. Consegui, assim, adquirir uma aparência de tranquilidade, ficar no mesmo lugar sem balançar de um pé para o outro nem fazer movimentos inúteis. Depois tentei conter esses pontos de contração que eu mesmo havia criado. Infelizmente, se eu soltava o punho, as convulsões que ele retinha pareciam escapar e se espalhavam por todo o meu corpo. Eu tinha que começar tudo de novo! Círculo vicioso do qual eu perdia a esperança de sair algum dia.

Ora, se Constantin Stanislávski tivesse passado previamente pela escola da máscara, ele teria trazido para o palco um corpo dócil para a interpretação do seu primeiro papel.

XIX

Estando o advogado Ragotin [Monstrengo] impaciente para fazer teatro e nele desempenhar papéis importantes, o ator La Rancune [O Rancor] o convida para ter paciência. Diz a ele que é preciso um longo aprendizado prévio para obter a desenvoltura necessária:

... E depois, a declamação dos versos é mais difícil do que o senhor pensa. É preciso observar a pontuação dos períodos... Não se deve cantá-los, etc... É preciso também ter bastante segurança. Em suma, é preciso animá-los pela ação. Portanto, acredite em mim: espere algum tempo; e para se acostumar com o teatro, represente com máscara, à maneira da farsa. O senhor poderá fazer o segundo Zani... (Scarron. *Le Roman Comique* [O Romance Cômico]. Livro III, cap. IX).

XX

Laporte, o Arlequim do *Vaudeville*, estava loucamente apaixonado pela atriz que fazia o papel de Colombina e contracenava com ele. Dizia a um amigo: “Se eu atuasse sem máscara, as pessoas veriam o meu rosto inteiro tremer, e lágrimas nos meus olhos...”



Máscara do Hoteleiro do “Noël Routier”
[Natal dos Escoteiros Pioneiros].
Esculpida, moldada e revestida de veludo
colorido, por Paul FROGER, 1929.

(Les Mystères des Théâtres de Paris [Os Mistérios dos Teatros de Paris], 1844).

Eu me lembro de celebrações dramáticas da Natividade ou da Paixão, comoventes, nas quais, na personagem do *Oncle* [Tio] ou do *Juif Errant* [Judeu Errante], as lágrimas invisíveis podiam correr livremente, protegidas pela máscara.



A APRENDIZAGEM DO JOGO COM MÁSCARA

A aprendizagem do jogo com máscara é extremamente longa e penosa. Exige um jogo corporal intenso e, conseqüentemente, um treinamento gímico prévio.

Exemplo: eis, segundo Charles Hacks (*Le Geste*) [O Gesto], alguns exercícios preparatórios para a aula quotidiana de um mimo, no início do século XIX – exercícios aos quais o excelente Pierrô Charles Deburau se submeteu a vida inteira:

Quando o mimo tiver aprendido bem a respirar e a *gingar*, quer dizer: a se manter em pé, com o peso do corpo, por um pequeno artifício, apoiando-se alternadamente num quadril e depois no outro, sem que pareça e sem cansaço, poderá então começar a mimar, ou melhor: a aprender a mimar.

Por isso, primeiro serão desenferrujados braços e pernas, pelos exercícios seguintes:

Executar com o braço um movimento circular (vinte vezes).

Estender os braços para a frente (trinta vezes), para fora (trinta vezes), para cima (doze vezes), oito a dez aspirações (aspiração e expiração corretas) fortes e profundas.

Executar um movimento circular com o tronco (trinta vezes), esfregar as mãos (oitenta vezes), endireitar o tronco (doze vezes), levantar a perna lateralmente (dezoito vezes), oito a dez respirações.

Aproximar as pernas (oito vezes), estender e flexionar o pé (quarenta vezes), executar um movimento análogo ao de serrar (trinta vezes), levantar o joelho para a frente (doze vezes), oito a dez respirações.

Jogar o braço para a frente e para trás (dez vezes), agachar-se (vinte e quatro vezes), jogar os dois braços lateralmente (cem vezes), oito a dez respirações.

Executar o movimento de rachar lenha (vinte vezes), de ceifar (vinte e quatro vezes), trotar sem sair do lugar (trezentas vezes), oito a dez respirações.

Jogar a perna para a frente e para trás (vinte e quatro vezes), lateralmente (vinte e quatro vezes).

Terminada essa pequena ginástica de treinamento, o mimo está então apto a começar a aula ou a trabalhar: pôs em ação sucessiva-

¹ Esse treinamento foi o de mimos como Deburau pai e Deburau filho, Rouff, Hacks ou Séverin. Cf. CORDREAU, Henri *et alii*. «École du Comédien. Exercices corporels» [Escola do ator. Exercícios Corporais], in **Cahiers d'Art Dramatique**. Information, documentation. Fondés et dirigés par Léon Chancercel [Cadernos de Arte Dramática. Informação, documentação. Fundados e dirigidos por Léon Chancercel]. 8º ano, nova série, nº 8, maio de 1946. p. 7-13. Os exercícios de Hacks encontram-se na p. 10. – Nota do Tradutor.

mente todos os ossos, todas as articulações e todos os músculos^l.

Esse regime é um regime de *professional*. Nós o citamos como informação. Evidentemente, *amadores* devem diminuir a dose. A supervisão de um bom monitor de hebertismo^j é indispensável.



Sozinho, todo aluno deve modelar, moldar, “papietar”, pintar a sua máscara individual de trabalho. Essa máscara será sem expressão e sem caráter particulares, quero dizer que ela se esforçará por representar um ser normal, tão bonito quanto possível, e que não seja animado por nenhum sentimento violento. É análoga à máscara de dança chamada “máscara nobre”. É uma máscara inteira, que cobre o rosto inteiro. Depois é pintada, com uma cor lisa: um ocre para os rapazes, um mármore para as moças.

Para a confecção dessas máscaras e para pôr elásticos, ver o livro de Henri Cordreaux (Bourrelier et Cie).

O trabalho da máscara será feito com o figurino especial, calça e camiseta de cor escura para os rapazes, vestido comprido e mais claro para as moças, como era o adotado pelos alunos da Escola do *Vieux Colombier*, e depois pelos nossos próprios alunos.

“PÔR A MÁSCARA”^k

1º Aprender a *coiffer* [pôr] corretamente a máscara. O aluno fica em pé. Com a mão direita, segura a parte inferior da máscara (na altura do queixo); com a esquerda, o elástico. Segurando a máscara à sua frente, com o braço estendido, ele vai pôr a máscara sobre a

^j Georges Hébert (Paris, 1875 – Tourgeville, 1957): militar, desportista e educador físico francês. Desenvolveu o Método Natural de Educação Física (MN), o hebertismo, que “é citado por muitos atores como o melhor método para treinar o corpo. Ele ensina a executar os ‘dez exercícios naturais’ (caminhar, correr, saltar, quadrupedia, escalar, levantar-carregar, lançar, ataque-defesa, equilíbrio, natação. Permite a aquisição de grande resistência física, muito necessária ao ator” (BAYEN, Maurice. *L’Ecole d’Arlequin* [A Escola de Arlequin]. Paris: l’Arc Tendu, 1945. p. 23. – Nota do Tradutor.

^k *Coiffer le masque*: literalmente, “pentear a máscara”, cobrir-se com a máscara. – Nota do Tradutor.

cabeça (como um chapéu), sem pressa nem rigidez. Depois, lentamente, a abaixará sobre o rosto com a mão direita; a mão esquerda se limitará a manter o elástico no lugar.

Feito isso, sem choque, sem hesitações nem “erro”, os braços tornam a cair ao longo do corpo.

RELAXAMENTO

Antes de começar qualquer exercício, o aluno deverá ser posto num estado de relaxamento perfeito. Ele terá aprendido previamente a respirar corretamente.

EXERCÍCIOS ELEMENTARES

Inicialmente ter percebido (o monitor terá tido cuidado em mostrar isso a ele) que, segundo a excelente expressão de Duchartre (*La Commedia dell’arte*, op. cit.), “dizemos *lapidar a máscara* como dizemos *lapidar*¹ ao falar de uma pedra preciosa”, porque certamente a expressão dada para cada máscara varia segundo o *ângulo* pelo qual é vista e conforme a *iluminação* que recebe. É ao deslocar as sombras e as luzes, na superfície da máscara, por movimentos leves do pescoço, horizontais ou laterais, que fazemos a máscara.

Cinco a seis posições principais, de frente ou de perfil, bastam para todas as expressões. Aqueles que trabalharam a arte das marionetes já estão preparados para compreender isso.

Primeiro exercício: “Engendrar”, a máscara, tomar consciência da sua existência de máscara, constatar as possibilidades dessa criatura nova a quem nos entregamos, a quem vamos dar a *nossa* vida, ver, olhar, ouvir, escutar, caminhar, com a máscara, experimentar assim o acontecimento dramático que é um passo, um braço que se levanta, uma mão ou até um dedo¹⁷.

¹ No original: (...) ‘*l’on dit jouer du masque comme on dit faire jouer en parlant d’une pierre précieuse*’ (...). – Nota do Tradutor.

¹⁷ Para maior precisão, ver *Le théâtre et la Jeunesse* [O Teatro e a Juventude], p. 121 e seguintes. – [Tratase de CHANCEREL, Léon. *Le théâtre et la Jeunesse* [O Teatro e a Juventude]. Prefácio de Charles Vildrac. Paris: Bourrelier, 1941. Nas edições (terceira e quarta) consultadas, de 1946 e 1953, o capítulo «Le Masque» [A Máscara] encontra-se nas páginas 125-137. Na edição argentina (Buenos Aires: Companhia General Fabril, 1961), ler o referido capítulo nas p. 145-159. – Nota do Tradutor.]

¹⁸ Jean e Marie-Hélène Dasté, Auguste Boverio, Michel Saint-Denis, Jean Dorcy, Jean-Pierre Grenier, Jean Villard, Olivier Hussenot, Yves Joly, Henri Cordreaux são excelentes técnicos do jogo com máscara. Cito esses, porque trabalhei com eles por muito tempo. Eles formaram alguns alunos.

Pouco a pouco, com a direção de um monitor qualificado (atualmente há muito poucos)¹⁸, passaremos gradualmente para exercícios –“escalas” – mais complicados, individuais, e, depois, coletivos.

Os temas desses exercícios, destinados a constituir uma espécie de vocabulário e de gramática do jogo com máscara, deverão ser, no começo, extremamente simples. Será evitado tudo o que for anedótico, tudo o que se prestar a desenvolvimentos poéticos e literários, e já constituir “um número”.

Repito: trata-se, por pesquisas e tentativas sucessivas, de descobrir como a máscara olha, ouve, chora, ri, medita, cobiça, espera, se impacienta, sofre, se exalta, como passa de um estado a outro não sentimentalmente, mas fisicamente, corporalmente, **muscularmente**. Cuidaremos para que esse trabalho seja extremamente preciso, avançado, executado correta e completamente. É impossível explicar isso por escrito. Nesse campo, mais do que em nenhum outro, é o ensino direto que se impõe, e importa que tal ensino seja ministrado por um mestre experimentado.

Tudo o que se pode dizer é que esse trabalho é muito cansativo corporalmente para o iniciante ainda não treinado, e exige dele uma grande sinceridade intelectual e corporal. Além disso, a máscara rejeita implacavelmente tudo o que não for a expressão sincera de um sen-



timento percebido intensamente. E reside precisamente aí aquilo que constitui o interesse do seu emprego no teste de uma vocação teatral.

Como exemplo, aqui está um tema de exercício para um aluno já um tanto desembaraçado:

“NEM TUDO O QUE RELUZ É OURO”

a) Você está passeando todo alegre. De repente,

b) “Que é aquilo lá, brilhando? Parece ouro. E é!”

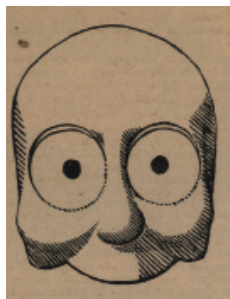
c) Que presentão!”

d) Você vai ver bem de perto, movido pela curiosidade, pela esperança e pela cobiça.

e) Você se abaixa, não sem ter constatado, antes, que ninguém o está observando.

f) Você constata que é só uma folha seca...

g) Você a joga fora com raiva. Depois, resignando-se, recobra o bom humor e continua o passeio.



Levar bem a fundo cada movimento: Jogo de perceber (o nariz da máscara apontado para o objeto, avanço e recuo do pescoço, levantar e baixar o queixo, com o corpo estendido para a frente, depois puxado para trás, com os rins bem arqueados).

Marcar bem a convicção de que se trata de um objeto precioso. Parada. Sacudidela alegre, jogo do torso e dos ombros, oscilações laterais da cabeça. Pôr-se em movimento. – Parar, com o corpo em posição de andar. – Olhar ao seu redor e atrás de si, com lentidão, pondo em movimento apenas os músculos do pescoço e do torso. Com o nariz da máscara apontado

para o objeto, aproximar-se. Sem dobrar os joelhos, o corpo arqueado. Olhar de novo o objeto, antes de se abaixar. (Olhares perquiridores ao seu redor.) – “Será que estou mesmo sozinho?”, abaixando-se. Trabalhar bem os músculos das pernas, durante esse movimento. – Jogo de estender o braço e a mão em estado de pegar. – Pegar. Aproximar vivamente o objeto dos olhos da máscara. Passear circularmente, para cima, os olhos da máscara, com o nariz em evidência. – Depois, decepção traduzida por um relaxamento súbito, súbito abaixamento do busto, amolecimento geral. Rejeição do objeto para longe de si. Olhá-lo quando estiver no chão. Dar de ombros. Jogo das pernas e dos pés para marcar raiva. Demonstrar irritação. Vacância. – Entrega. – Desânimo, corpo sem alma. – Depois (basta!), resignação, esquecimento e recomeçar o passeio no sentimento do início do exercício.

Outro tema de exercício elementar sobre o qual você poderá aprender muito está descrito na obra alentada que Charles Hacks dedicou ao gesto, no final do século passado¹⁹. É “O Gesto do Copo de Vinho ou Os Dois Cocheiros da Urbana”:

Dois cocheiros de fiacre estão diante do balcão de um bistrô:

Lá estão eles. Secam a testa com os lenços amarelos quadriculados de vermelho que eles tiram de dentro dos chapéus. Primeiro gesto, premonitório: uma cusparada, depois a bainha da manga esquerda do casaco passada sobre os lábios. Segundo gesto, de preparação: enquanto o braço direito se estende em cima do balcão, terceiro gesto, de execução, com a mão pegando o copo para o levar à boca. E imediatamente, nesse tempo do gesto que vai do balcão até a boca, temos aqui uma doença do gesto para ser assinalada de passagem: o tremor alcoólico crônico, que teremos de estudar mais tarde.

Aquí, o gesto propriamente dito pára, e não é ele que vai emborcar o vinho.

Todo o conjunto da mão, do antebraço, do ombro e do tórax vai permanecer imóvel, contrariamente ao que ocorre no comum dos mortais; e enquanto o copo ficar colado aos lábios, mantido pelo braço fixo, a boca se abrirá, escancarada, um abismo vermelho,

¹⁹ Charles Hacks. *Le Geste* [O Gesto], um grande volume in-4 de 500 páginas, ilustração de Lanos. Paris: Marpon et Flammarion, s.d.

e toda a parte superior do corpo descreverá um grande arco de 90°, primeiro para a frente, depois para trás, como um grande cumprimento exagerado para o qual a décima vértebra dorsal serviria de dobradiça e isso bruscamente, só pelo momento de uma ondulação durante a qual o conteúdo do copo de vinho foi precipitado no fundo da goela e daí na faringe e no estômago, com um movimento de deglutição mal-e-mal sensível.

É o corpo inteiro que executa o gesto do copo de vinho, no cocheiro parisiense, pelo menos. Nele, aqui, o gesto é bem a expressão da ideia quotidiana de todos os instantes, que o domina, o obceca, o assombra: a ideia de beber. Assim – como dissemos no início deste estudo —, posição, movimento, atitude, tudo se confunde, se une em um ato, beber, que se torna um verdadeiro gesto, indicando, significando o que ele faz, o que pensa, o que quer.

É o homem inteiro resumido, e o corpo todo não é demais para expressá-lo. Ele engole o vinho como outros engolem sabres, por gosto, de certo modo transformado em profissão.

[...] Já se vê que existe uma distância grande entre aquele gesto de bebereiro empedernido, de homem bronco e abrutalhado do Norte, e o gesto elegante, chamado “molhar o bico”^M, da nossa gente civilizada e ágil do Sul da França.

Com o corpo graciosamente inclinado, a cabeça jogada para trás, as mãos sustentam no ar o cantil ou a garrafa de gargalo estreito por onde corre, numa cascata de pérolas ou num filete delgado, não a mistura horrenda e pegajosa condecorada no Norte com o nome de vinho, mas água pura.

Com o que sabemos, podemos agora compreender os gestos dos nossos dois cocheiros.

O cérebro de ambos, naturalmente habituado a pensar em vinho, excitou as pequenas zonas motoras do córtex; estas entraram em ação para responder vinho ao pensamento vinoso, e logo todo o sistema muscular e ósseo, escorado nas pernas imóveis, foi posto em movimento para a deglutição de um copo de vinho.

^M Traduzi assim «boire à la régale» [beber com prazer, com regalo, no gargalo]: beber jogando a cabeça para trás e deixando a bebida cair sem que o recipiente toque os lábios. – Nota do Tradutor.

Os seis músculos das costas, todos os intercostais, o diafragma e os quatro músculos do ventre, todos os do canal vertebral, a massa sacro-lombar, os glúteos, os músculos do ombro, o deltóide, os do braço e do peito, grande peitoral e pequeno peitoral, os bíceps e tríceps, os vinte músculos do antebraço, inclusive o quadrado pronador, a eminência tênar, o hipotênar, os interósseos dos dedos, os músculos da coxa, da perna, do pé, do pescoço e da cabeça, enfim, ao todo mais de 234 músculos, sem contar os ossos e a intervenção do ato fisiológico do esforço, toda uma anatomia, em suma, e uma fisiologia humanas, remexidas de cabo a rabo por causa de meio sesteiro^N!



Em resumo, a máscara é um instrumento de expressão lenta e de compreensão lenta. Evitar com cuidado os movimentos entrecortados, confusos, no início da aprendizagem. Pesquisar os movimentos lentos. E que sejam bem acentuados, bem nítidos, que tenham relevo. Ir até o fim dos gestos. Escolher um gesto essencial, necessário, e ir até o fim da expressão desse gesto.

Experimentar os jogos mais simples. Pesquisar a continuidade e a curva do exercício. Que o jogo se desenvolva bem: uma linha ascendente, um clímax, uma linha descendente; um começo, um meio, um final. Evitar com cuidado tudo o que é anedota, incidente, episódio.

O jogo de máscara é um jogo convencional. Ele tem os seus modos particulares de ser para expressar a vida. É toda uma linguagem, toda uma gramática para ser redescoberta. Comecem pelo á-bê-cê.



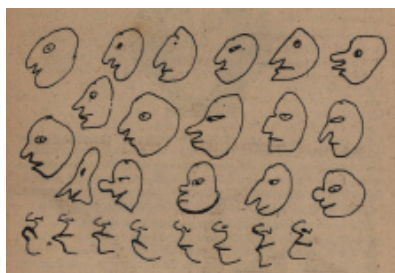
^N Antiga medida de grãos, com capacidade para cerca de 156 litros; medida de três ou quatro alqueires. – Nota do Tradutor.

O início do exercício é um momento importante. É a apresentação da personagem. O público trava conhecimento com o ser com máscara. Não escamotear esse momento.

NOTAS DIVERSAS

I

O TRAÇO GRÁFICO



Aqui estão “homenzinhos” traçados sem ideia preconcebida, ao sabor da pena, como fazem as crianças, os poetas e os loucos. R. Toppfer²⁰, em seu *Essai de Physiognomie* [Ensaio de Fisiognomonia], insiste na riqueza de evocação e de inspiração desse sistema de expressão espontânea que não requer nenhum conhecimento de desenho.

Claro! Os desenhos acima apresentam perfis totalmente elementares. Todos, no entanto, possuem uma expressão que lhes é própria; alguns permitem vislumbrar “um caráter”.

Ao compará-los, vocês emitirão algumas “leis fisiognomônicas”^o que os ajudarão na busca das próprias máscaras. Descobrirão nelas como o lugar do olho, a orientação da boca, o comprimento e a forma do nariz, etc..., etc..., determinam tal ou tal expressão, esta ou aquela “máscara”.

Pela magia do traço, por mais sumário, por mais mal-acabado

²⁰ Desenhista, romancista e moralista suíço, Rodolphe Toppfer (1799-1846) conheceu a fama no início do século XIX com obras em que a fantasia mais amável se juntava ao gosto da educação.

^o Chancercel escreve «physiognomie», «physiognomiques» (ambas com a letra “g”), formas que parecem inexistir na língua francesa, ficando, portanto, a meio caminho entre os vocábulos «physiognomonie» [fisiognomonia], «physiognomoniques» [fisiognomônicos(as)], e «physionomie» [fisionomia], «physionomiques» [fisionômicos(as)]. – Nota do Tradutor.

que seja, esses perfis *existem*. Seres virtuais começaram a nascer. Daí a imaginar-lhes cabelos, um corpo, um figurino, há apenas um passo. É assim que Toppfer diz ter encontrado as personagens dos seus álbuns: M. Crépin [o Sr. Crispim], o professor primário Fadet [Borboleta], o Docteur Craniose [Doutor Cranioso], os quais, por volta de 1840, foram tipos familiares a todos e formavam uma espécie de *Commedia dell'Arte* por imagens.

Do grafismo espontâneo, para o ator e para o poeta dramático natos, podem surgir toda uma companhia teatral e todos os tipos de roteiro. Assim também no que diz respeito a um agrupamento de máscaras, sem combinação prévia: máscaras à procura de atores e de autores... Em vez de partir de um “roteiro”, também se pode partir de

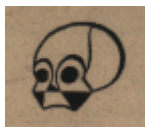


Máscara de hoteleiro —
(noël routier)
[natal dos
escoteiros
pioneiros].
[desenho de]
Paul Froger,
1929.

A morte. Em “*Le Jeu de la Vie et de la Mort*” [O Jogo da Vida e da Morte], meditação da Quaresma por meio de Personagens, representado pela primeira vez em Paris, Sala Pleyel, em abril de 1936. Repertório do Centre Dramatique [Centro Dramático], à venda nas Editions La Hutte [Edições A Cabana]. Desenho de Pierre Joubert.



um agrupamento de personagens... Não há regras: *Fiat ubi vult spiritus...*



II

MÁSCARAS DE FANTASMAS E DE ESPECTROS

Como representar fantasmas e espectros? Não seria a máscara totalmente indicada para isso? Os japoneses, no *Nô*, sempre faziam assim. Assim procediam também os gregos: *mormolakeion*^p, tal era o nome das máscaras que os espectros usavam, como A Sombra de Dario, em *Os Persas*.

Em 1545, na Itália, às vezes os fantasmas usam máscaras, ou, mais exatadamente, utiliza-se a máscara fixada numa ripa²¹.

Nas **Comptes des Menus Plaisirs** [Contabilidade das Despesas] para o ano de 1739 (*Archives Nationales* [Arquivos Nacionais] O¹ 2864), encontrei mencionadas: “... uma roupa de fantasma e uma máscara”.

Sobre o modo como se representavam os espectros no Teatro Inglês do Renascimento, cf. a obra de Ankenbrand (*Bibliothèque Nationale* [Biblioteca Nacional], 8º Z, 12.120).

^p Trata-se, na verdade, de *mormolykeion* [tò mormolykéion ou tò mormolýkeion: τὸ μορμολυκεῖον ou τὸ μορμολύκειον], palavra grega neutra que significa «manequim para amedrontar crianças, espantalho», mencionada por Platão em *Fédon*, 77 (BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français* [Dicionário Grego Francês]. Paris: Hachette, 1980. (1. ed., 1950) p. 1298. – Nota do Tradutor.

²¹ ... “O fantasma poderia ainda sair dos cenários e passear no estrado ou às vezes diminuir, às vezes tornar-se maior... Essa manobra deve ser feita por um homem de verdade, vestido com um manto comprido... Quanto a torná-lo maior, será preciso prender uma peça de madeira, com três pés de comprimento, a uma extremidade em que será fixada a parte superior da máscara do fantasma, de modo sólido, para que ela não desça por essa peça, a qual deverá ser mantida pelo operador bem perto do seu rosto. A outra extremidade passará pela cintura do homem, embaixo das roupas dele, para não ser vista. O pescoço do fantasma será preenchido com pano ou com papel sanfonado... a fim de poder dar a ele todo o comprimento da peça de madeira. No momento da manobra destinada a fazer com que o fantasma pareça maior, o operador levantará o bastão assim arrumado, e, para diminuí-lo, não se contentará em fazer o bastão abaixar novamente: ele próprio se abaixará o mais possível. É assim que o fantasma aparecerá ora grande, ora pequeno. Se quiséssemos fazer com que inchasse, com que se avolumasse, precisaríamos ter cinco ou seis varetas de madeira, parecidas com as varetas de guarda-chuva, e fixá-las num círculo de madeira passado ao redor da cintura do homem. Elas serão costuradas em cima do manto, etc..., etc...”.

Nicolas Sabatini, **Pratica di fabricar scène e machine ne teatri**^Q [Prática da fabricação de cenas e máquinas nos teatros]. Ravenna, 1638. Livro II, capítulo LVI.



“Desespero” (Frente). Esta máscara foi esculpida e moldada por Olivier Hussenot em 1932, para a personagem de “Desespero” de “La Compassion de Notre-Dame [A Compaixão de Nossa Senhora], celebração dramática realizada pela *Compagnie des Comédiens-Routiers* [Companhia dos Atores Itinerantes], durante o Jubileu de Notre-Dame-du-Puy, em

Velay. (Repertório do Centre Dramatique [Centro Dramático]. Edições La Hutte [A Cabana]). A máscara era inteiramente verde – um verde Veronese puro – com apenas um tom cereja abaixo da arcada superciliar ao redor do orifício dos olhos. Uma tira^R verde escondia a parte inferior do rosto, o qual era mantido na penumbra pelo amplo capuz da mesma cor, que cobria a cabeça da personagem. Para o figurino, um manto amplo de estopa, também verde.



“Desespero” (Perfil). Segundo a máscara original de Olivier Hussenot. Desenhos de Turenne. Chevallereau.

III

A TRANSMISSÃO DA MÁSCARA (Cerimonial)

Nas companhias de *Commedia dell'Arte* – e isso até os anos mais recentes –, quando um jovem ator era chamado para substituir o *Arlecchino* [Arlequim] ou o *Pulcinella* [Polichinelo] amados pelo público, a transmissão da máscara ocasionava uma cerimônia. Uma gravura publicada em *L'Almanach Historique* [O Almanaque Histórico] de 1689 (reproduzida em meu estudo sobre Arlequim, *Jeux, Tréteaux et Personnages* [Jogos, Tablados e Personagens], número especial, 2º ano, nº 12, 15 de agosto de 1931, página 363) nos mostra, no palco do Hôtel de Bourgogne [Mansão da Borgonha] – num cenário no fundo do qual é representada a estátua funerária do célebre Dominique –, Colombina e o Doutor apresentando a Angelo Costantini o casaco, o taco e a máscara do seu ilustre predecessor.

^Q *Sic!* – É aqui reproduzida a grafia do título italiano encontrada no original de Chancerel. – Nota do Tradutor.

^R *Mentonnière*: correia ou tira de couro (espécie de barbicacho?) passada por baixo do queixo (mento) para prender um penteado, uma peruca, uma máscara. Também pode ser um pedaço de tecido que se acrescenta às máscaras, para cobrir a barba, o queixo, o pescoço. — Nota do Tradutor.

Todos os atores da ilustre companhia estão agrupados em torno dele, com as suas roupas de teatro.

Em 1725, em Viena, o próprio Arlequim Stranitzky, no final da sua apresentação de despedida, entronizou Préhauser, o seu sucessor. Tendo levantado a máscara, avançou na direção do público, e lhe dirigiu o seguinte discurso:

“Senhores, queiram perdoar a oração de um velho de bom humor que os fez rir com frequência. Peço-lhes que adotem este jovem. Não encontro um único que me pareça mais digno de ocupar o meu lugar...”.

Comovido, temendo ferir o ancião por um consentimento excessivamente rápido, o público se calava. Préhauser, então, caindo de joelhos, exclamou, voltando-se para o público:

“Senhores, pelo amor de Deus, então riam de mim!”

As pessoas riram, aplaudiram e, tirando o bastão mergulhado em sua cinta, Stranitzky o pôs nas mãos do futuro Arlequim.

Em 1852, em Nápoles, Salvatore Petito, o célebre *Pulcinella* [Polichinelo] que, para grande satisfação do público, fazia essa personagem há trinta anos, transmite a máscara ao seu filho Antonio, o qual, desde a infância, havia estudado e praticado demoradamente todas as artes que um perfeito *Pulcinella* [Polichinelo] deve possuir (acrobacia, dança, música, canto, prestidigitação, comédia), sob a direção do seu pai, da sua mãe e do seu irmão mais velho. Aqui está como se desenrolou a cerimônia, segundo um relato contemporâneo, mencionado por Lyonnet (*Pulcinella et Cie* [Polichinelo e Companhia]. Paris, 1901):

A pequena orquestra de San Carlino tocou uma sinfonia muito comovente. Depois, Salvatore Petito, vestido com o seu figurino habitual, com a máscara no rosto, saiu da primeira coxia à direita do espectador. Do lado oposto, também vestido como *Pulcinella* [Polichinelo], mas com o rosto descoberto, apareceu Antonio, que estava esperando.

Então o velho Salvatore tirou a máscara, e, avançando para a ribalta, com uma voz trêmula de emoção, pronunciou o discurso seguinte:

‘Respeitável público, este fiel servidor envelheceu; precisa de descanso, e os senhores não hão de querer recusar isso a

ele, depois de trinta anos em que tudo fez para agradá-los. A partir desta noite, ele deixa a máscara de *Pulcinella* [Polichinelo]. Ele a confia ao seu filho Antonio, que ele tem a honra de apresentar ao respeitável público e à ilustre guarnição'. Proferindo tais palavras, o velho cômico tirou a máscara e a pôs no rosto do filho... E, com lágrimas nos olhos, disse a ele: 'Por cem anos'.



Numa espécie de festa familiar e artesanal, esse cerimonial une público e espectadores, aproxima e confunde, por um instante, o mundo da ilusão e o mundo real, a vida profissional e a vida privada do ator, a pessoa e a personagem, a máscara e o rosto. Será que existiria hoje um teatro, uma companhia de atores, um público que admitisse isso e disso participasse sem restrição?

É difícil fazer uma ideia exata do amor ardente que o público popular napolitano havia dedicado ao seu *Pulcinella* [Polichinelo], amor que não separava a personagem e o seu intérprete.

Uma tradição, em uso até os dias de hoje, dá um testemunho comovente disso: assim que *Pulcinella* [Polichinelo] aparece no palco, o público grita:

– *Maschera! Maschera!* [Máscara! Máscara!]

Então o ator deve aproximar-se da ribalta, levantar a máscara e cumprimentar.

E depois a comédia começa...

“É muito comovente”, escrevia Gustave Larroumet: “No momento em que a máscara preta descobre o rosto do ator, as pessoas ficam impressionadas com o rosto, impassível, sério, quase triste, que aparece por um instante...”

Todos aqueles que atuaram com máscara experimentam o mesmo sentimento cada vez que um deles, tirando a máscara, volta para a vida quotidiana, retoma o próprio rosto e o próprio nome. A máscara nos aparece, então, não somente como o signo da metamorfose, mas também como uma espécie de objeto mágico ao qual são vinculados poderes singulares e perigosos...

Uma expressão semelhante impressionou Paul Morand durante uma viagem à África, e ele a revelou em termos comovedores:

Assisto (em Ouagadengou em Haute-Volta [Uagadugu, no Alto Volta]^s), ao toque de tantã de dançarinos com máscaras, que vieram escoltar o rei do país de Mossinord [Mossinorte]: seis máscaras brancas belíssimas, cortadas em duas por uma cremalheira, parecidas com capacetes gregos do tempo dos Atridas, rematadas por um corno alto e único de um metro e cinquenta. Consegui facilmente que me cedessem duas, pois é a época dos impostos e os indígenas precisam de dinheiro. Quando o chefe do tantã pára o dançarino cuja máscara escolhi, esta lhe é retirada brutalmente, e o animal misterioso, o ser mágico que dançava, de repente é apenas um pobre negro suado, exaurido pelo esforço, o qual, ofuscado pelo brilho do meio-dia, sai da noite da sua máscara como de um santuário. Aquelas máscaras sobre a cabeça daqueles homens adquiriam sentido próprio, rutilavam com os seus tons de terra vermelha seca, de caulim em meio àquele alarido, àquele sol... Agora, nas minhas mãos, a vida delas acabou: tornaram-se objetos de arte.



^s O texto traz «Ouagadengou» em vez de «Ouagadougou». Trata-se de Uagadugu, capital de Burkina Fasso (antigo Alto Volta), no oeste da África. Sua independência foi proclamada em 1961. – Nota do Tradutor.

IV

ESCULTORES E FABRICANTES DE MÁSCARAS

Para o Japão, encontraríamos muitos documentos sobre a arte e a vida dos escultores de máscaras. Até agora não tive tempo para procurá-los.

Aqui vai, pelo menos, como curiosidade, o argumento de um drama de Okauroto Kido (século XIII), que permaneceu no repertório clássico até o início deste século, o qual põe em cena um velho escultor de máscaras:

Yachahô, escultor de máscaras, profundamente apaixonado pela sua arte, tem duas filhas: Katsura e Kaedê. A segunda é a mais terna das filhas e a melhor das donas de casa. Katsura é vaidosa, fútil e namoradora.

Quando a ação começa, vê-se o velho artesão em seu ateliê, cavando, revirando, laqueando, polindo as máscaras de madeira.

Chega Yoriiê, filho do rei. Ele é muito bonito. Vem procurar a máscara, feita à sua imagem e semelhança, que ele encomendou para Yachahô. Yachahô pede desculpas por não tê-la entregue ainda: o que ele fez não o satisfaz. Não sabe quando irá considerar concluída a obra de arte iniciada. Yoriiê, furioso, ameaça. Katsura se joga aos pés do furioso e lhe mostra a máscara. Yoriiê acha que está muito semelhante. Está encantado e quer se retirar levando a obra de arte. O escultor se opõe a isso: “Não! essa máscara não me agrada. As minhas mãos não obedeceram ao meu espírito. Essa máscara não vive”. Yoriiê não lhe dá crédito: “O importante é que a máscara seja parecida”. E ele vai embora, não sem ter pedido ao escultor para autorizar Katsura a acompanhá-lo até o palácio. O pai autoriza.

No entanto, Yachahô está muito perturbado. Por que essa máscara parece a máscara de um cadáver? A sua perturbação provoca nele uma raiva louca. Ele quebra todas as máscaras do ateliê, perdendo a esperança em sua arte e em si mesmo. A doce Kaedê o consola.

Yoriiê e Katsura vão para o palácio. Mas os cavaleiros se revoltaram contra Yoriiê e, surgindo de todos os lados, o cercam e o perseguem.

O rumor da revolta chega aos ouvidos do escultor. Ele fica inquieto por causa de Katsura. Esta aparece. Entra no ateliê com a roupa e a espada de Yoriiê. Está ferida mortalmente; pondo a máscara do seu senhor, ela se ofereceu aos golpes dos conjurados.

Yachahô dá um grito. Explica para si mesmo por que não conseguia chegar a dar a aparência da vida à máscara de Yoriiê. Ele parece feliz com a explicação que dá para o seu fracasso artístico. Entrementes, a sua filha agoniza. O escultor fanático da sua arte só pensa em desenhar com aplicação e impassibilidade o rosto da moribunda.



Que se pode deduzir dessa poeira de documentos?

– Que os escultores de máscaras fabricavam também acessórios e de modo geral tudo o que diz respeito ao papelão moldado, como patês, aljavas, capacetes e couraças, cabeças de animais, manequins... e mil outros objetos de teatro. *L'Adresse* [O Endereço] de Hallé dá uma lista muito pormenorizada deles.

— Que eles faziam também flores artificiais e jóias falsas (que eram douradores e ocasionalmente quinquilheiros). Enfim, como Hallé, que eles cuidavam da decoração dos apartamentos, como nossos modernos estucadores.

– Que no século XVIII, entre os Atores Italianos, no Hotel de Bourgogne [Mansão da Borgonha], a confecção das máscaras e dos acessórios foi por certo tempo assumida por um trabalhador que ao mesmo tempo tinha a função de maquinista, e não por um fabricante de fora (*Cf.* DUCLOS).

– Que, com a decadência da máscara, fabricantes ou locadores exercem paralelamente outros ofícios, como o de limonadeiro ou de chefe de claqué... (*Cf.* DUCREUX, Jacques, e COCHET.)

– Que a arte e o ofício de fabricante de acessórios de teatro de papelão moldado é uma das artes e ofícios que o teatro não poderia dispensar – e em relação à qual, consequentemente, importa

manter o gosto da arte e do trabalho bem feito.

Penso que para formar um homem de teatro completo, ator, autor, encenador, ou diretor de cena, é bom que, durante os seus anos de aprendizagem, ele tenha aprendido a confeccionar máscaras e acessórios com as próprias mãos, assim como serão ensinados a ele os rudimentos da arte de pintar um cenário, de equipar e de iluminar um palco.

Em nossos dias, os escultores e moldadores especializados tendo em vista o teatro são raros, fora dos antigos alunos da *Ecole du Vieux Colombier* [Escola do Velho Pombal], dos antigos *Comédiens-Routiers* [Atores Itinerantes] e de alguns jovens decoradores.

No entanto, na *Comédie-Française* [Comédia Francesa], M. René Fainber, acessorista chefe, continua, com muito talento, a tradição dos Ducreux e dos Hallé.

Só que são raros aqueles que lhe encomendam máscaras, pois são raros aqueles que, na Ilustre Casa, teriam o gosto de atuar com elas.

Quanto aos acessórios, quanto às decorações ou quanto aos capacetes e às couraças, não menos raros são as peças e os encenadores que permitem recorrer à arte do modelador-cartonador....



Desenho de Scapino

Referência Bibliográfica

CHANCEREL, Léon. Le Mansque (deuxième cahier) [A Máscara (segundo caderno)]. In: **Prospero** [Próspero] n° 11. Por Léon Chancerel com a colaboração de Robert Barthès. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: La Hutte, s.d. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

Tipologia: Adobe Garamond Pro
Gráfica: Nova Letra
Papel: Pólen Soft
Editora: www.designeditora.com.br