UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ELISA DE ALMEIDA ROSSIN

A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena

São Paulo
2013

ELISA DE ALMEIDA ROSSIN

A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO apresentada na
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rossin, Elisa de Almeida A criação de máscaras: O desdobramento das formas na cena / Elisa de Almeida Rossin. -- São Paulo: E. A. Rossin, 2013. 102 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Felisberto Sabino da Costa Bibliografia

1. Máscara I. Costa, Felisberto Sabino da II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Rossin, Elisa de Almeida

Título: A criação de máscaras: O desdobramento das formas na cena.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

À minha família querida – Oscar, Tereza, Juliana e Cesar. Meu território firme e macio, base sólida e essencial.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa, pela presença e dedicação fundamentais para o desenvolvimento da presente dissertação.

Ao Vinícius Torres Machado, sem ele não teria ocorrido nem o começo.

À toda constelação companheira de trabalho e de investigação que compartilhou comigo diferentes etapas e momentos da pesquisa e muito me ensinaram ao longo dessa trajetória: Ana Caldas, Beto de Souza, Fernanda Faria, Carlos Gomes, Thais Rangel, Rebeca Braia, Gabriel Carmona, Erika Coracini, Rimena Procópio, Rafael Rios, Eliseu Ribeiro, Natália Grisi, Livia Sabag, Melissa Lopes, Écio Magalhães, Tiche Viana, Paulo Panzeri, Melissa Panzutti, Hajo Schüller, Michael Vogel e Donato Sartori.

Aos membros da companhia Familie Flöz, que me acolheram e me mostraram um jeito e uma forma nova para se fazer teatro.

À Escola de Comunicações e Artes, por conceder a oportunidade de realizar a pesquisa de Mestrado.

RESUMO

ROSSIN, E. A. **A criação de máscaras**: os desdobramentos da forma na cena. 2013. f.102 Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente dissertação de mestrado trata da reflexão sobre a criação de máscaras teatrais, tendo como enfoque principal a interação corpo-objeto. Pretende-se analisar como as dimensões plásticas de tal objeto (sua concepção de tamanho, formato e cor) se caracterizam como uma poética gestual e permitem o desenvolvimento de distintas qualidades do jogo cênico. O trabalho apresenta um estudo sobre a atuação a partir das formas, ou seja, uma análise quanto à influência e à força das linhas e dos relevos sobre a arquitetura corporal e os impulsos físicos. Nesse percurso, a máscara se conecta a outras manifestações artísticas, como a dança, a pintura e a escultura, ampliando, respectivamente, as fronteiras reflexivas e as possibilidades da criação teatral.

Palavras-chave: Máscara. Forma. Corpo. Movimento.

ABSTRACT

ROSSIN, E. A. **The creations of masks**: development of forms in the scene. 2013. 102p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This Master's thesis is about the reflection on the creation of theatrical masks with the main focus on body-object interaction. It intends to analyze how the plastic dimensions of this object (its design, size, shape, and color) can be characterized as a poetic gesture, and they allow developing distinct qualities of the scenic play. The paper presents a study on the performance beginning from forms, i.e. an analysis of the influence and significance that lines and reliefs have on the body architecture and on physical impulses. Along that line, the mask establishes a relationship to other art forms such as dance, paint, and sculpture, and it respectively widens the boundaries and possibilities of theatrical creation.

Keywords: Mask. Form. Body. Movement.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1 O SÍMBOLO PERDIDO À CONTEMPORANEIDADE.....	13
1.1 Do símbolo à poesia	13
1.2 Uma abertura para a autonomia	16
1.3 Da poesia à abstração.....	22
1.4 Da escultura ao teatro	30
1.5 Mobilidades contemporâneas	40
2. DESDOBRAMENTOS FORMAIS.....	48
2.1 Atuar com formas: desdobramentos formais no corpo	50
2.1.1 O silêncio das neutralidades brancas e embrionárias	51
2.1.2 Oito direções: um preenchimento silencioso	55
2.1.3 No escuro tátil: contato presença.....	57
2.2 Um rosto que se inventa: desdobramentos formais no objeto	61
2.2.1 A transposição do traço: um processo de modelagem e construção de formas ..	63
3 EXPRESSIVIDADES DIVERSAS	68
3.1 “Espera” – grotesco	68
3.1.1 A construção de um eixo como base para o corpo-máscara	73
3.1.2 Estados que sustentam o corpo-máscara	74
3.1.3 A ação do corpo-máscara.	76
3.2 “A Metamorfose”	77
3.3 “A Sombra das Nuvens”	83
3.4 “A Porta”	88
3.4.1 Musicalidade	93
3.4.2 Figuras.....	94
DESDOBRAMENTOS INCONCLUSIVOS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

INTRODUÇÃO

A trajetória que resultou na presente dissertação teve seu início em 2000, quando eu participava de um grupo de teatro de rua chamado ViraRua, em Barão Geraldo – Campinas, composto por estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sob a orientação de Esio Magalhães, ator e fundador do Barracão Teatro, nosso objetivo era estudar a *commedia dell'arte*, seus personagens tipos e os princípios de atuação com máscaras.

Após um ano de encontros regulares, os participantes do grupo decidiram criar suas próprias máscaras. O meu primeiro contato com a modelagem resultou na criação de “Quina”, inspirada no arquétipo de Arlequim, com um tom rosado e uma grande abertura na parte inferior, possibilitando um largo sorriso. A consistência do barro, a possibilidade de compor expressões e fisionomias diversas, a partir da definição de traços, volumes e cores, despertou em mim um enorme interesse. Paralelamente aos ensaios, passei a confeccionar outras máscaras, experimentando a técnica que havia aprendido.

Em 2003, esse grupo se dissolveu e alguns atores resolveram empreender uma pesquisa própria sobre a linguagem da máscara. Surgiu então a “Cia Troada”, que representa o motor principal do trabalho que será apresentado nas próximas páginas desta dissertação. Dessa formação, resultou a montagem de quatro espetáculos, nos quais participei ativamente dos processos de investigação junto à direção, atuando também como atriz e responsável pela criação das máscaras. Para cada criação, pesquisei imagens e artistas que expressavam visualmente o universo que eu pretendia evocar com sua utilização. Assim, para nossa primeira montagem “Espera”, uma adaptação de *Esperando Godot*, obra de Samuel Beckett, obtive como base um estudo sobre o universo do grotesco e utilizei imagens da obra de Pieter Bruegel. Da mesma forma para a *Metamorfose*, nosso segundo espetáculo, uma adaptação do texto de Franz Kafka, me inspirei nas imagens de Francis Bacon e assim por diante.

Em 2008, o desejo de ampliar meus conhecimentos sobre a máscara me levou a realizar um estágio com uma companhia alemã chamada Familie Flöz, em Berlim. O trabalho de máscaras desenvolvido por tal grupo se destaca devido a sua qualidade estética muito diferenciada dos padrões conhecidos aqui no Brasil. Elas são inteiras e apresentam proporções maiores em relação ao padrão do rosto humano. Possuem

traços cômicos e formas exageradas, causando-nos a impressão de caricaturas móveis.

Durante três meses acompanhei o processo de remontagem do espetáculo “Hotel Paradiso”, frequentando os ensaios, participando das atividades de produção e do processo de confecção da máscara, desenvolvido pelo ator Hajo Schüller. Por este contato, foi possível perceber como a variação estética com relação ao formato e ao tamanho da máscara solicita um estilo diferenciado de atuação e interfere também sobre os aspectos da criação cênica. Com a impossibilidade da fala, a expressão do corpo ganha uma nova dimensão e, por meio de movimentos mais lentos e precisos, cada gesto executado assume um significado fundamental para a leitura da ação que se apresenta.

Em 2009, fui aceita para a 24ª edição do “Seminário *Internazionale Arte della Maschera*”, no Centro Maschere e Strutture Gestuali em Abano Terme, na Itália, conduzido por Donato Sartori¹. Durante tal curso de especialização, foi possível ter um intenso contato com procedimento e técnicas relacionados à criação de máscaras teatrais. Ainda no mesmo ano, também na Itália, participei de um *workshop* de interpretação, conduzido por Michael Vogel, diretor da Familie Flöz. No segundo encontro com a companhia alemã, foi possível ter um maior contato com a utilização das máscaras, podendo experimentar a sensação de estar por dentro e movimentar essas formas tão encantadoras.

A partir dessas duas experiências, somadas à trajetória da “Cia Troada”, surgiram os impulsos para a elaboração da presente dissertação. A percepção da estreita relação entre o formato da máscara e o trabalho corporal, bem como seus desdobramentos sobre a criação dos espetáculos, fomentaram o desejo de sistematizar um estudo mais aprofundado acerca da criação de máscaras para o teatro.

Meu fazer artístico, que sempre esteve atrelado à prática, transformou-se em escritura. O caminho se fez arduamente, pois, ao contrário do habitual, cercado por outros artistas, estive pela primeira vez só, obstinada a entender, estudar e refletir sobre os diferentes aspectos desses desdobramentos.

¹ Donato Sartori é herdeiro da tradição de criar máscaras de *commedia dell'arte*, iniciada por seu pai, Amleto Sartori, após a Segunda Guerra Mundial. Sartori criou as máscaras para vários atores e diretores, entre eles: Barrault, Eduardo de Filippo, Giorgio Strehler, Lecoq, Dario Fo, Ferruccio Soleri, Enrico Bonavera e Peter Oskarson, para os atores do Teatro Kyogen do Japão, entre outros.

A pesquisa está dividida em três partes. O primeiro capítulo apresenta a retomada da máscara no teatro ocidental, a partir de questões levantadas pela corrente artística do movimento Simbolista, no final do século 19. A valorização da poesia e do sonho levou ao questionamento e às mudanças de perspectivas com relação ao ator e à sua condição de presença, demasiadamente humana.

A partir dessas transformações sobre a concepção da cena, a máscara virou objeto de estudo por diferentes diretores teatrais. Assim, no segundo capítulo, são analisadas as projeções de Gordon Craig e as premissas metodológicas levantadas por Jacques Copeau e Meyerhold. O foco, sobretudo, é o avanço para uma autonomia do corpo, a partir dos jogos das formas, a abertura do espaço de criação e o desenvolvimento da expansão das possibilidades de movimento.

Ainda no mesmo capítulo os impulsos libertadores das vanguardas artísticas são identificados, nos quais a máscara estabeleceu um elo libertador com outras artes, como a dança e a pintura, aproximando o intérprete de sua estrutura material. Os questionamentos sobre a interação corpo-objeto ampliam nossas fronteiras de reflexão e nos levam a estabelecer pontos de intersecção entre o teatro e a escultura, por meio da análise de parceria entre o pesquisador teatral Jacques Lecoq e Amleto Sartori, escultor italiano. O aprofundamento dessas relações conduz, no final do capítulo, à apresentação de alguns mascareiros e suas respectivas abordagens e métodos de trabalho reconhecidos na cena contemporânea.

Após a apresentação deste panorama introdutório sobre a potencialidade da plasticidade e materialidade da máscara, no segundo capítulo, estudaram-se, inicialmente, os desdobramentos de suas formas sobre o corpo. Discutimos a atuação com e a partir de formas, a influência e a força das linhas e dos relevos sobre a arquitetura corporal e sobre os impulsos físicos. Foram abordadas a valorização do silêncio, que se estabelece a partir das máscaras neutras e embrionárias e a maneira como ambas se configuram como base fundamental para a abertura e liberdade criativa. Em seguida, estudaram-se os desdobramentos da forma sobre o próprio objeto, por meio da descrição e do entendimento do processo de confecção da máscara.

O último capítulo constitui a análise do material prático desta pesquisa, no qual expomos e analisamos quatro montagens de espetáculos da Cia Troada: “Espera”, “A sombra das nuvens”, “A metamorfose” e “A porta”. Essas são criações distintas, nas

quais a constituição formal das máscaras (traços, cores e volume) reverbera sobre a atuação, transformando o corpo e a qualidade de movimento.

1 DO SÍMBOLO PERDIDO À CONTEMPORANEIDADE

1.1 DO SÍMBOLO À POESIA

O final do século XIX e o início do século XX são reconhecidos como períodos de formulação de uma questão fundamental que transpassa a história da encenação e que representa o ponto de partida para a presente pesquisa: o rompimento com o ilusionismo figurativo que levou à reinvenção de um espaço especificamente teatral, gerando a transformação do palco em algo diferente de uma imagem pictórica como imitação da natureza.

Essas propostas surgiram a partir de questões levantadas pelo movimento Simbolista, uma corrente artística que se opunha ao Romantismo e rejeitava o mundo 'real' buscado pelos naturalistas. A favor de um mundo ideal da arte, seus representantes consideravam-na uma expressão mística e profunda da realidade e valorizavam, sobretudo, o caráter criativo e sugestivo das imagens.

No âmbito teatral ocidental, iniciou-se o desenvolvimento da consciência de que a cena não precisava ser fiel ao real e que a própria organização e a relação dos elementos apresentados (cenário, atores, figurinos e iluminação) representavam uma composição artística, ou seja, uma construção artificialmente elaborada. A ideia do palco real deu lugar para uma de um vazio, silencioso, no qual o mundo deveria ser evocado de maneira alusiva e poética.

Preocupações com relação à dimensão plástica da cena vieram à tona em um momento fortemente influenciado pelos conceitos de Richard Wagner e sua concepção da "*Gesamtkunstwerk*", a obra de arte total². Em tal conceito wagneriano o espetáculo deveria integrar todas as artes, com o objetivo de criar um conjunto estético aprofundado e capaz de atingir uma apreciação espiritualizada e sensorial.

A caracterização dos autores simbolistas, que vai além da influência de Wagner, é o reconhecimento do teatro como uma possibilidade de amplificação de significados. Para um compositor, a música era o elemento unificador essencial da obra de arte total e para os simbolistas era a poesia. É ilustrativa para esta correlação a descrição

² Inicialmente, a alma recebe as sensações, organizada em noções que se misturam entre si, e as sensações mais poderosas dão lugar às emoções. A arte tem tentado refletir cada um desses modos: as artes plásticas, as Sensações; a literatura, as Noções; e a música, as Emoções. Wagner tentou, por meio da criação de uma obra de arte total, estabelecer uma unidade de tais elementos para refletir a vida total da alma (WYZEWA *apud* CARLSON, p. 280).

feita por Théodore de Banville (1823-1891) em um de seus ensaios:

Sem um poeta o ator está perdido, o palco nunca seria capaz de imitar os grandes acontecimentos a não ser com manequins irreais e sem vida, enquanto os versos de Victor Hugo, com uma palavra evocativa, lhes infunde vida (BANVILLE *apud* CARLSON, 1997, p. 281).

Na perspectiva de ressignificação da arte teatral a fim de se alcançar a esfera poética, a própria presença do ator passa a ser questionada. As ideias do alemão Heinrich von Kleist, escritas no artigo “Sobre o teatro de marionetes”, em 1810, foram retomadas e geraram novas reflexões. O autor propõe a marionete como um meio de ascensão a um estado sublime, que emerge da ampla possibilidade de movimentos que ela é capaz de executar, com uma perfeição inatingível.

O que está no cerne do princípio comparativo entre o intérprete e a marionete e instiga o pensar teatral é a associação do ser animado e do objeto inanimado, ou mesmo a relação entre vida e morte, a qual garante a passagem da realidade concreta para um campo artificial. Em um extremo temos a falta de percepção que a marionete tem consigo e com o mundo, a ser animada por forças exteriores, e do outro está o ator, com sua consciência e vulnerabilidade humana.

A máscara, por ser um elemento plástico, que, ao ser colocado sobre o rosto, transfigura a representação do indivíduo, encaixa-se nessa perspectiva e se associa ao desenrolar de uma corrente de pensamentos e questionamentos sobre os velhos parâmetros de interpretação, associados a vícios e maneirismos artificiais.

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, principal dramaturgo do movimento Simbolista, sugeriu o uso da máscara ou mesmo de “figuras de cera ou esculpidas, marionetes ou sombras ao invés de atores vivos” (MAETERLINCK *apud* CARLSON, 2005, p. 288) para impedir que variações de emoções e expressões faciais fossem impossibilitadas de adentrar o mundo dos símbolos que almejava:

Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte dos séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência de vida sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável (MAETERLINCK, 1890, p. 2).

Para Maeterlinck, a alma dos atores interfere na criação de personagens, prejudicando assim os objetivos cênicos e poéticos. Ele defendia a necessidade de um ator 'vazio' ou ainda sem alma; dessa forma, marionetes, como esculturas vivas, seres ausentes de personalidade, seriam perfeitas para a cena. Também afirmava a importância do silêncio no teatro, uma vez que este era considerado a voz da alma e, por isso, o meio mais próximo de se atingir a verdade.

A capacidade de despersonificação e sugestão de símbolos despertou interesse também em Alfred Jarry, que, como Maeterlinck, compactuou com a ideia de reinvenção do ator. No entanto, Jarry se afastou dos princípios compartilhados pelo Simbolismo e sua radicalidade o aproximou do Surrealismo.

Em seu artigo, "*De Inutilité du théâtre au théâtre* – Da inutilidade do teatral no teatro" (1896), Jarry descreveu suas novas concepções acerca do cenário e do ator. Na estreia de sua peça, "Ubu Rei", ele também anunciou que alguns artistas atuariam com máscaras "a fim de se tornarem mais precisamente o homem interior e a alma das marionetes em tamanho natural" (CARLSON, 1997, p. 285).

Ao contrário de Maeterlinck, que considerava o 'ator vazio', Jarry pretendia, pelo uso da máscara, atingir o 'homem interior', ou seja, vislumbra as transformações internas nos atores e não apenas as valorizações visual e poética da cena:

O ator deveria envelopar sua cabeça com uma máscara em vez de usar o retrato do personagem. Esta máscara deverá seguir o modelo das máscaras do teatro grego, não apenas para mostrar as lágrimas ou o sorriso; deveria indicar o caráter do personagem: avarento, fraco, sovina, criminoso (Marovitz, 1989, p. 20)

Ao vestir a máscara, o corpo assume uma postura articulada favorável à criação de um personagem 'avarento, fraco, sovino, criminoso'. Seu formato plástico, além das mudanças imagéticas, propulsiona impulsos orgânicos e físicos para a atuação. Dessa maneira, os intérpretes têm seus temperamentos alterados, e a somatória máscara e corpo resulta, por fim, na composição de figuras mais 'teatrais' do que um ser comum.

Com a intenção de cobrir o rosto do ator para amenizar suas expressões da mesma maneira que os simbolistas queriam, e para ajudar na caracterização dos personagens, como pretendia Jarry, nesse percurso histórico brevemente visitado, foram identificados os primeiros desdobramentos da máscara no sentido da busca de

novos parâmetros de atuação e da revelação de outras camadas da representação teatral.

1.2 UMA ABERTURA PARA A AUTONOMIA

Houve um tempo em que a máscara servia para a guerra, quando a guerra era considerada arte. Houve um tempo em que a máscara era usada para cerimônias, por que se pensava que somente o rosto não era suficientemente forte. Veio o momento em que a máscara foi escolhida pelos grandes do teatro clássico: Ésquilo, Sófocles, Eurípides. Houve o tempo em que o ator magnífico não queria cobrir seu rosto e jogou a máscara fora. Um tempo para o jogo das crianças e dos bailes de máscaras. Hoje nós devemos criar uma nova máscara, recusando-se a recordar a arqueologia do passado, que consiga dar um rosto para a alma do ator e assim fazer maior o teatro (CRAIG *apud* SARTORI, 2005, p. 145)³.

Se as indagações da corrente simbolista acerca da inovação da interpretação levaram à retomada do uso da máscara, Edward Gordon Craig foi o responsável por proclamar seu retorno urgente à cena e torná-la o emblema para a luta contra as formas bastardas e estagnadas do teatro de sua época.

Craig reconhecia a fragilidade do ator e seus recursos de efeitos fáceis, tais como o rosto transbordando de mímicas inúteis. Para atingir a poética cênica que almejava, era preciso transformar o intérprete e estimular sua capacidade de organizar-se corporalmente com a precisão de uma marionete para que se tornasse um instrumento à disposição do diretor. Ele clamava por um ator com conhecimento de seus recursos expressivos, capazes de anular seu ego, seus trejeitos e sentimentos próprios para assim poder transpor fisicamente as expressões e ações cotidianas a um plano simbólico e codificado.

Para tanto, as expressões do rosto deveriam ser controladas e afastadas do realismo. A máscara ajudaria nesse processo de autonomia do ator, ao fazê-lo se desprender de sua personalidade, tornando-o uma construção artística, que estava incorporado como mais um elemento referente à encenação.

³ *Ci fu un tempo in cui la maschera serviva per la guerra, quando la guerra era considerata arte. Ci fu un tempo in cui la maschera veniva usata per le cerimonie, perché fu un tempo in cui la maschera serviva per la guerra, quando la guerra era considerata era fu scelta dai grandi del teatro classico: Eschilo, Sofocle, Euripidi. Venne il tempo in cui li fu un tempo i non volle coprire il suo volto e gettiva per la guerra, quando la gugioco dei bimbi e le feste mascherate. Oggi dobbiamo creare una maschera nuova, rifiutando di ricordare all'incordare all in cui la maschera veniva usae um volto all'Euripidi. Venne il tempo in cui li fu un tempo.* [Tradução nossa].

Craig investigou a tradição oral e popular da *commedia dell'arte* e o uso de máscaras no teatro oriental⁴, para melhor compreender as dimensões desse objeto e sua contribuição à procura de uma teatralidade. Suas publicações na revista “*The Mask* (A Máscara)”, em 1908, tornaram-se importantes referências para a retomada da máscara no contexto europeu, representando as primeiras traduções para o idioma inglês de trabalhos e manuscritos sobre a comédia italiana. Registram também a ligação entre o passado e seus anseios por renovação, relacionando o entendimento dos antigos formatos teatrais com a procura de elementos transformadores, fundamentais para a criação de um teatro novo.

Craig era artista plástico e, além de ter estabelecido a máscara como uma base para o jogo cênico, foi um dos primeiros a defender a ideia de que para atender às necessidades teatrais, tal objeto necessita de conhecimentos específicos de confecção:

A expressão do rosto humano é, em grande parte, sem valor [...]. A máscara carrega sempre a convicção, desde que quem a criou seja um artista. Porque um artista sabe limitar as expressões que coloca em sua máscara. O rosto do ator não carrega a mesma convicção, ele é saturado de expressões flutuantes, efêmeras, inquietas, preocupadas e trementes (CRAIG *apud* MACHADO, 2009, p. 31).

No entanto, não existem registros das máscaras utilizadas em seus espetáculos, apenas alguns esboços e desenhos feitos por ele (Figura 1).

Elas aparecem pela primeira vez no espetáculo “*Dido e Enéas*”⁵, em 1900, para o qual o diretor adaptou um conservatório e criou um novo arranjo espacial, a partir de dois elementos principais: luz e cor. Os objetos foram concebidos em consonância com outros elementos cênicos e se integraram à pintura cênica e atmosfera dramática. Sua utilização controlava as emoções e definia a fisicalidade do ator, intensificando o plano visual e reforçando os contornos das figuras e dos gestos.

⁴ Craig inspirava-se no teatro oriental, na beleza e nos gestos convencionais. Chamou sua atenção o teatro do silêncio, no qual um tema poderia ser reduzido e assim apresentado e compartilhado com o público, possibilitando uma experiência de expressão do vazio.

⁵ Obra de Henry Purcell.

Figura 1 – Desenhos e máscaras de Gordon Craig (FREIXE, 2010)

O conhecimento das técnicas de desenho e gravura de Craig o levou a identificar algumas leis essenciais de tais artes, as quais também se aplicam ao teatro. Do trabalho com as gravuras, por exemplo, reconhece o valor expressivo do contraste entre o preto e o branco, ou seja, entre o claro e o escuro, que pode ser associado à criação do jogo de luz, nos efeitos visuais provocados sobre o palco. A compreensão da importância da definição do traço e do jogo das linhas na composição de um desenho também pode ser transportada para a concepção do cenário, pensado como um quadro, no qual espaços e planos são bem definidos e destacados.

Embora Craig tivesse redescoberto a máscara, não havia ainda desenvolvido uma técnica própria de trabalho com ou a partir delas. No entanto, suas iniciativas tiveram tanta força que serviram para influenciar outros trabalhos ao longo do século XX.

Na Rússia suas ideias incidiram sobre o trabalho de Meyerhold, que também era adepto à tendência de valorizar o texto e a metáfora poética de Maeterlinck, partindo para uma pesquisa sobre a convenção e estilização do jogo cênico⁶.

Com o intuito de reeducar os atores e seu próprio fazer teatral para afastar os

⁶ Havia, por volta de 1905, influências simbolistas que independente dos ideais de Craig se manifestavam nas vias artísticas na Rússia.

gestos realistas e cotidianos, também desenvolveu um método, caracterizado por uma sistematização de posturas corporais. Meyerhold partia do desenho e em seguida esculpia seus atores como estátuas, modelando suas atitudes e vislumbrando uma composição plástica no espaço da cena.

A montagem do espetáculo “A Barraca de Feira” se tornou uma referência, na qual a *commedia dell’arte* foi apropriada de maneira inovadora. Meyerhold, assim como Craig, não pretendia recriá-la, mas apropriar-se de sua estrutura codificada. A máscara foi usada como um recurso para excluir o rosto como meio essencial da representação, passando o foco para o corpo, como uma moldura das ações corporais e vocais. O Arlequim era o único personagem que vestia a máscara, as outras figuras usavam maquiagem, pois Meyerhold a considerava uma máscara móvel, fixada à pele do ator.

A construção de Pierrot, interpretado por ele mesmo, permitiu-lhe intensificar suas ideias sobre a estilização da atuação e sua pesquisa pela busca formal. Meyerhold estudou uma maneira de se apropriar da arte da movimentação da marionete e descobriu, por meio dela, um efeito inovador sobre o gesto e o ritmo, acentuando os contrastes entre os sentimentos e adotando uma gestualidade mecanizada. Separou o gesto da palavra e a dicção também se tornou artificial (Figura 2).

Figura 2 – Máscara facial de Meyerhol (FREIXE, 2010)

Cabe lembrar que Constantin Stanislavski também era consciente sobre a dificuldade técnica dos novos atores com relação às forças que emanavam do Simbolismo. Em crise quanto aos seus métodos de trabalho, percebia que os antigos

conhecimentos se esgotavam e novas vias se faziam necessárias. Em 1905, chamou Meyerhold para dirigir o Teatro-Estúdio da Rua Povarskáia, contudo, Stanislavski considerava seu trabalho frio, sem vida para o ator, e sentia o receio que essa busca formal eliminasse e prejudicasse a representação.

Na França, Jacques Copeau, seguindo a abertura proporcionada por Craig⁷ em relação à convenção e transposição da máscara, também se dedicou ao desenvolvimento de uma metodologia própria para o uso de tal objeto, vislumbrando essa linguagem como uma ferramenta ideal para a formação de atores. Em oposição ao que chamava de cabotinagem, como considerava o maneirismo artificial e os antigos vícios dos atores de sua época, Copeau descobriu que era preciso oferecer aos atores maior domínio técnico sobre seus recursos expressivos:

Que prazer é dar ao ator a possibilidade de descobrir suas verdadeiras qualidades e fazê-lo tomar consciência delas, preocupar-se com ele noite e dia, inventar métodos para atingi-lo mais profundamente, para traduzir em palavras de trabalho as nuances mais sutis que gostaríamos de obter dele⁸ (COPEAU, 2002, p. 281).

Copeau iniciou uma pesquisa acerca da neutralidade das expressões faciais e corporais, com o objetivo principal de eliminar posturas e atitudes conhecidas e para afastar as emoções e particularidades do ator. Como ponto de partida para essa proposta, passou a cobrir o rosto dos alunos com um véu. Com o plano de visão reduzido, percebia que eles atingiam um estado de concentração elevado, o qual, por consequência, permitia maior exposição das reações corporais. O desenvolvimento dessa prática levou à elaboração da chamada máscara ‘nobre’ ou ‘calma’.

Na arte de Copeau, as manifestações populares, tais como o circo, os palhaços, os artistas improvisadores, os vendedores ambulantes, entre outros, eram consideradas formas capazes de estimular a imaginação e a fantasia e muito contribuíam para o seu pensamento sobre o fazer teatral, de modo direto e incorporado ao cotidiano, sem grandes aspirações estéticas. Portanto, a *commedia dell'arte* despertou-lhe um imenso interesse. Copeau se dedicou ao estudo desta

⁷ Copeau foi influenciado pelas ideias de Craig, quando visitou sua escola em Florença.

⁸ *Qué placer el de darse al actor, descubrir sus verdaderas cualidades y hacerle tomar consciencia de ellas, preocuparse por él, pensar en él día y noche, inventar métodos para llegar hasta lo más profundo de él, para traducir en palabras del oficio los matices excesivamente sutiles que nos gustaría obtener de él!* [Tradução nossa].

tradição e a transformou em uma importante lição aos interessados na arte teatral. Absorveu as características de seu jogo, como as múltiplas aptidões relacionadas ao canto, à dança e às acrobacias, apropriando-se de sua estrutura para atingir seu objetivo maior, que era a criação de uma nova comédia. Ele queria trabalhar com seus atores uma tipologia contemporânea, uma nova criação dos personagens arquetípicos como Arlequim, Briguella, Pantaleão, entre outros. Em 1917, o mesmo escreveu:

Estas máscaras originais, tão poderosamente caracterizadas, eram como representantes delegados dos temperamentos, dos costumes, das classes sociais, dos ofícios, das paixões e vícios da Itália e, inclusive, para além das fronteiras. Mesmo servindo-se de umas poucas circunstâncias, eram abordadas todas as situações imagináveis e, assim, representavam, sobre feições cativantes, a comédia do mundo (COPEAU, 2002, p. 378)⁹.

A improvisação é valorizada pelo diretor francês em seu projeto de renovação teatral, sendo vista como um recurso para fortificar a imaginação do ator, sua criatividade, sua capacidade de jogo e invenção. Portanto, caracteriza-se como uma estratégia para realizar uma ação verdadeira e autêntica, que surge antes do texto e, de certa forma, leva à criação de uma verdade cênica.

A capacidade de Copeau em encontrar meios concretos, possíveis para formar atores e instrumentalizá-los a partir de bases sólidas, levou à criação de escola do Vieux Colombier (Velho Pombal), em 1919. Tanto a máscara nobre como as expressivas eram utilizadas como treinamento para a expressão dramática. Os próprios alunos confeccionavam suas máscaras, pois Copeau acreditava que essa experiência fortificava e intensificava a compreensão da linguagem.

Destacava-se também, em sua escola, o estudo aprofundado sobre o conhecimento do corpo, como a consciência das dinâmicas de movimento e meios que exploram e ativam a expressividade física. A sensibilidade rítmica era considerada fundamental para se trabalhar o estado de espírito do ator. “Não se deve imitar, copiar, o movimento deve ser regado por um estado fisiológico pessoal, estado de ânimo de cada ator (COPEAU, p. 372)”. Nesse sentido, Copeau se apropriou do trabalho de

⁹ *Estas máscaras originales, tan poderosamente caracterizadas, eran como los representantes delegados de los temperamentos, las costumbres, las clases, los oficios, las pasiones y los vicios de toda Italia, incluso más allá de sus fronteras. Aunque fueran pocas, hacían frente a todas las situaciones imaginables y realmente representaban, bajo rasgos cautivadores, la comedia del mundo* [Tradução nossa].

Émile Jaques-Dalcroze, criador da ginástica rítmica e representante da tendência do final do século XIX¹⁰.

A partir das contribuições de Craig, foi possível obter elementos essenciais relacionados à poética da máscara que se complementam e fornecem um vasto material para análise. Filtramos da trajetória relatada inúmeros princípios que são estudados e aprofundados atualmente em relação à linguagem, como, por exemplo, a importância de sua construção formal, a necessidade de treinamentos específicos, a valorização do ritmo e da improvisação (referente a seu jogo), sua interferência sobre a plasticidade da cena, entre outros. Esses artistas desenvolveram maneiras de viabilizar o uso da máscara como recurso para a autonomia do corpo, descobertas e desdobramentos essenciais e de fundamental relevância para a presente pesquisa.

1.3 DA POESIA À ABSTRAÇÃO

No início do século XX diversas transformações levaram a rupturas do pensamento tradicional, guiadas, sobretudo, pela negação do academicismo e das formas fixas, sem também nos esquecermos do contexto histórico: a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento da psicanálise (descoberta do inconsciente), ao mesmo tempo em que houve o incentivo de atividades físicas e esportivas.

Esses acontecimentos despertaram necessidades de expressões diversas, e as experimentações artísticas se cruzaram em certas vias e se influenciaram mutuamente, representadas em diferentes investidas poéticas. Iniciaram-se os movimentos da vanguarda, marcados pelo uso de linguagens e temáticas caracterizadas pela miscigenação e interdependência das formas artísticas. A influência das artes orientais e da abstrata africana repercutiu como fonte de inspiração, contribuindo para o distanciamento dos antigos padrões e para novas descobertas.

Desse modo, a máscara atingiu outra dimensão. Por se tratar de um elemento

¹⁰ Para ilustrar esta questão: os Jogos Olímpicos foram retomados em 1892, após dois mil anos de interrupção. No mesmo período, houve o aparecimento da educação física nas escolas. No meio teatral, Dalcroze propôs o conhecimento anatômico, o estudo da continuidade, a coordenação dos gestos de diferentes membros e, sobretudo, a descoberta do senso rítmico muscular.

plástico, em suas distintas formas de abordagem, ela se desprende de sua vinculação como recurso relacionado estritamente à interpretação. Seu caráter se revelou para além das fronteiras do teatro, estendendo-se a outras abordagens: funcionais, míticas, sociais e estéticas.

Distanciando-se dos simbolistas, que se nutriam da capacidade sugestiva da máscara, os futuristas se guiavam, principalmente, pelo pensamento relacionado à valorização do progresso tecnológico. Seus representantes utilizavam a máscara para sugerir e representar, de certa forma, a mecanização do corpo neste contexto social, por meio da apresentação de figuras metade homem e metade máquina. O princípio da marionete foi transportado, nesse movimento, para a ideia do autômato.

A máscara era compreendida como outro elemento do figurino e ambos se mesclavam, com a intenção de transformar o homem em matéria plástica, destacando assim a movimentação corporal. Carregava um pouco o caráter popular, como o contato direto com a plateia, o trabalho com tipos humanos e, principalmente, a recusa da cena como ilusão.

Pablo Picasso foi tomado pelo fascínio causado por uma máscara Dan (Figura 3), de origem primitiva africana, representante da cultura da Costa do Marfim, usada frequentemente em rituais e em festas comemorativas. Essas são esculpidas em madeira e possuem características mais abstratas, abarcando uma multiplicidade de formas antropomórficas ou zoomórficas. Sem ou com olhos muito pequenos, apresentam a parte inferior da face como uma síntese entre boca, nariz e queixo. Picasso passou a reconhecê-las como esculturas diferenciadas, intercessoras ou como fetiches e armas de forte dimensão libertadora. Dentro de seu princípio de criação, tornou-se um objeto que, ao cobrir o rosto, a partir da inventividade de suas formas, liberava a passagem para a captação da essência do ser. No espírito da colagem cubista, encontrou nela uma força potente para a representação de arquétipos e também um fundamento sintético que possibilitaria integrar realidades distintas e contrastantes, a ponto de construir uma atmosfera propulsora de catarses e provocações mais profundas.

Pode-se dizer que Picasso sintetizou a teoria futurista no que diz respeito à criação de figuras autômatas. Em 1917, concebeu o *ballet* russo conhecido como “*Parade*” (FREIXE, 2010, p. 64), no qual desenvolveu uma estrutura máscara-figurino, que desmanchava as classificações habituais, recobrando o ator com peças de metais (Figura 4). As figuras causavam um impacto visual tão forte que não se discutiam os

parâmetros de interpretação, apenas funcionavam como um elemento móvel vivo, levando à conquista de uma nova dimensão cênica, caracterizada pelo jogo do cubismo no espaço.

Figura 3 – Máscara Dan (FREIXE, 2010)

Figura 4 – Parede (FREIXE, 2010)

No Dadaísmo a máscara foi abordada de um modo diferenciado. Seus representantes questionavam, sobretudo, o valor da arte durante a guerra. Se o homem usava máscaras de gás nas trincheiras de combate, no teatro ela também poderia representar um simulacro de exorcismo e terror, uma maneira de mostrar a revolta social, de quebrar com o racionalismo marcante da sociedade e questionar o sentido da vida diante à guerra.

Era principalmente nos cabarés que os dadaístas realizavam seus eventos, convidando jovens poetas e artistas a trazerem suas ideias e colaborações: declamação de seus poemas, exposição de quadros, canto, dança e música. Em Zurique, o Cabaré Voltaire, fundado em 1916, pelo escritor e encenador alemão Hugo Ball, tornou-se o principal representante das manifestações dadaístas. Seu caráter subversivo representava o choque entre o riso e o terror, o caráter grotesco das apresentações destruía a lógica e o pensamento racional.

Os dadaístas descobriram, por meio da utilização da máscara, uma maneira de retomar o caráter ritualístico do acontecimento teatral, fazendo ressurgir seu poder evocatório beirando a loucura. Ao contrário dos simbolistas, que valorizavam o

silêncio, eles abusavam de uma atmosfera vibrante, mais próxima das cerimônias litúrgicas. O encontro entre o artista e a máscara, independentemente de seu uso técnico, resultava em um estado alterado de consciência. Hugo Ball relatou que: “aquilo que o fascina nessas máscaras é que elas encarnam caracteres e paixões que vão além da escala humana” (BALL *apud* MACHADO, 2010, p. 24). Portanto, as máscaras serviam como um meio para expressar a angústia e o mal-estar da civilização e, devido à sua força subversiva, colocou em descrédito também sua própria linguagem.

O espírito de liberdade impregnado nessas manifestações dadás influenciou diversos artistas¹¹, como a dançarina Sophie Taeuber. Ela teve grande destaque ao utilizar máscaras confeccionadas por Marcel Janko¹². Tratavam-se de composições arquitetônicas de estilo primitivo, feitas de papelão, cones de cartolina e tecido, as quais se configuravam como acessórios aplicados ao corpo. Formavam criaturas compostas que Sophie colocava em movimento com uma qualidade inovadora, desenhando linhas bruscas no espaço, uma maneira também de se referir metaforicamente aos soldados mutilados e ao horror da guerra (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – Sophie Taeuber (FREIXE, 2010)

Figura 6 – Máscara de Marcel Janko (FREIXE, 2010)

¹¹ As repercussões do movimento dadaísta atingiram para além do contexto europeu, como Marcel Duchamp em Nova Iorque.

¹² Marcel Janko, pintor e poeta israelense, especialista em criar as máscaras para as manifestações dadás.

Rudolf Laban, que havia sido professor de Sophie, passou a reconhecer em tais experimentações mascaradas um impulso para a liberdade criativa, uma nova expressão ao desenvolvimento da dança na Alemanha. Mary Wigman, considerada uma sacerdotisa da dança, ao usar pela primeira vez uma máscara, relatou:

Eu sinto que eu danço, lá onde danço. Essa é a maior e mais forte experiência que eu tive dançando. Eu sinto tão forte no meu sangue, meus membros, minha respiração, a dança a qual eu me sacrifico. Ela produz o efeito de uma embriaguez frenética que escurece os sentidos e libera do mundo exterior (WIGMAN *apud* FREIXE, 2010, p. 72).

Tanto no futurismo, como nas manifestações dadaístas, a máscara quebra a barreira do real e ganha evidência por meio de seu forte aspecto visual. Ao mesmo tempo, é inegável a provocação física e interna que ela provoca. Nessa perspectiva, Oskar Schlemmer aparentemente conseguiu dar materialidade àquilo que não vemos, propondo elos entre os aspectos físicos da máscara e o funcionamento interno da estrutura corporal.

Ele garantiu, assim, a ligação entre a vanguarda teatral e aquela das artes plásticas dos anos 1920, como um artista múltiplo que brincava com suas habilidades de pintor, escultor, homem do teatro de dança, teórico e pedagogo, para entender e aproximar as leis do espaço e do corpo.

O corpo schmmeleriano retorna precisamente a esse momento histórico onde o corpo se confunde com a matéria; onde o sujeito humano se dilui num fundo que o absorve, no seio de um mecanismo cósmico generalizado (LOUPPE *apud* FREIXE, 2010, p. 77).

Schlemmer foi voluntário no fronte de guerra em 1914, sendo que sua permanência em leitos de hospitais militares, seu traumatismo corporal e suas feridas de guerra o levaram a sentir seu corpo de uma maneira nova e diferente:

A largura da caixa torácica, o círculo do ventre, o cilindro do pescoço, dos braços e das coxas, a esfera da articulação do cotovelo, do joelho, dos ombros, tornozelo. A esfera da cabeça, dos olhos; o triângulo do nariz. A linha que liga o coração ao cérebro, que liga o rosto àquilo que ele vê. O ornamento que se forma entre o corpo e o mundo exterior,

simbolizando sua relação (SCHLEMMER *apud* FREIXE, 2010, p. 76).

Schlemmer congregou a noção de marionetização do ator, o figurino, a máscara, o corpo, a dança e colocou tudo em movimento. Considerava esta peça um meio cênico extraordinário e se espantava como poderia ter quase desaparecido do domínio da cena ou ser utilizada para causar efeitos fáceis, tais como ressaltar o cômico caricatural ou representar demônios ou figuras sobrenaturais. A máscara, para ele, poderia ir mais além, considerando-a “um axioma de grandeza estilística” (FREIXE, 2010, p. 76). Sua sensibilidade à escuta das formas geométricas essenciais ao corpo humano e à percepção de sua relação com as sensações físicas e orgânicas lançou-o nas primeiras experiências cênicas do *ballet* triádico. Em um espetáculo-manifesto, que foi parcialmente montado em 1916 e teve sua estreia em 1922 na Alemanha, no Landestheater, Schlemmer usou o pseudônimo de Leibgeber (doador de corpos), fazendo referência a um personagem romântico alemão.

Sua pesquisa se insere na linha da *Gesamtkunstwerk*, em português obra de arte total, que os artistas próximos a Bauhaus notavam como uma maneira de destruir as velhas classificações. Seguindo o pensamento de Appia e Craig, Schlemmer buscou no *Ballet Triádico* retomar a essência da teatralidade por meio de uma ‘dança teatral’ como uma proposição para renovação da linguagem: um *ballet* de figuras geometricamente elaboradas, com figurinos-máscaras extravagantes revestindo o corpo com materiais de vidro, ferro e couro. Uma encenação totalmente abstrata pautada em seu pensamento sobre a matemática assumida como religião, pois baseava as leis eternas da arte na medida do corpo humano. Em seu trabalho, ele procurava relacionar o movimento dos corpos com relação ao espírito.

As “*Kunstfiguren*”, que são figuras da arte criadas por Schlemmer, representam a procura por seres impessoais entre a máquina e a marionete. Encontram-se também próximas à supermarionete de Craig, pois, por meio delas, são representados tipos que podem dar a via superior ao espírito e que sugerem, ainda, a possibilidade de um teatro no qual o uso da tecnologia está compatível com a busca espiritual.

No entanto, a *Kunstfigur* foi feita para viver no espaço abstrato e simbólico da cena. O termo abstrato deve ser entendido como “aquilo que foi abstraído de”, ou seja, as formas humanas são despojadas de sua aparência natural para revelar, pelos

símbolos, seu sentido mais íntimo. Partindo desse princípio, a abstração para Schlemmer não era considerada um jogo mecânico ou sem sentido. As leis do espaço, que são o feixe das linhas invisíveis das relações planimétricas e esferométricas, são comparadas com “as leis invisíveis do corpo humano: batimentos do coração, circulação do sangue, respiração, atividades do cérebro e dos nervos” (SCHLEMMER *apud* FREIXE, 2010, p. 81).

Seu trabalho com essa composição tripla, máscara-figurino-ator, propõe a transformação do corpo humano a favor da objetivação de uma realidade interior, uma maneira de exprimir a conformidade das leis orgânicas e mecânicas. Sua descrição da figura do *L'abstrait*, dançado por ele mesmo, mostra claramente como o artista associa esses dois princípios:

A colossal perna branca está em relação à parte direita da máscara e seu olho cilíndrico. A outra perna desaparece quase da mesma forma que a outra parte da cabeça. Essa máscara assimétrica representa os princípios opostos como podem ser o *yin* e o *yang*. Ao branco se opõe o preto; à luz, a obscuridade. Princípio masculino de sol, princípio feminino da lua. Essa máscara, reunindo as duas entidades complementares, pode assim significar a força criadora que reina sobre o dia e a noite, a vida e a morte. Esses símbolos complementares serão levados ao figurino: a parte feminina se encontra expressa na forma oca do sino do braço direito. O cérebro direito é o da sensibilidade, o pilão paterno e fálico do braço esquerdo simboliza a força e o poder. O badalar do sino que representa a musicalidade e o domínio da arte serão transformados em espada-pincel (FREIXE, 2010, p. 81)¹³.

Se Maeterlinck dizia que a presença humana conspurca o símbolo e a máscara deveria ser utilizada para atenuar o corpo, deixando reinar a poesia do texto, Schlemmer indicou um caminho no qual a máscara pode tornar possível a transformação do próprio corpo em poesia, relacionando esse objeto principalmente

¹³ *La colossale jambe blanche est en rapport avec la partie droite du masque et son oeil cylindrique. L'autre jambé disparaît presque, de même que l'autre partie de la tête. Ce masque dissymétrique représent des principes opposés, comme peuvent l'être le yin et le yang. Au blanc s'oppose le noir; à la lumière, l'obscurité. Principe masculin du soleil, principe féminin de la lune. Ce masque, réunissant les deux entités complémentaires, peut ainsi signifier la force créatrice qui règne sur le jour et la nuit, la vie et la mort. Ces symboles complémentaires seront déclinés dans le costume: l'apart féminin va se trouver exprimée par la forme creuse de la cloche du bras droit (notons que le cerveau droit est celui de la sensibilité), et le pilon paternel et phalique du bras gauche va symboliser la force et le pouvoir. Le battant de la cloche, qui figuri la musicalité et le domaine de l'art, sera transformé en épée-pinceau [Tradução Oscar Rossin].*

às potencialidades de suas formas abstratas. Nessa dança abstrata, jamais compreendida como uma projeção gratuita das formas, cada elemento pode ser modificado em direção a uma forma simbólica e assim desenvolver uma autonomia no espaço imagético da cena. O ator ou dançarino contribui com seus movimentos inusitados para fazer viver essas formas, um preenchimento pela via metafísica, pois, para Schlemmer, o corpo é um envelope que aprisiona os símbolos primordiais creditados ao nosso psiquismo.

As danças mascaradas de Schlemmer representaram uma grande influência sobre a dança moderna e também reverberaram no teatro de animação contemporâneo. No entanto, seu impacto sobre o teatro em geral foi um tanto restrito, principalmente pelo fato dessas máscaras permanecerem em uma dimensão visual e suas criaturas não se comunicarem por linguagem. Como afirma Freixe: “As máscaras de Schlemmer são lindas esteticamente, sem dúvida as mais originais do século, mas elas são talvez muito distanciadas das paixões humanas para servir de instrumento à cena teatral” (2010, p. 83).

Essa questão nos faz refletir sobre o que realmente expressaria – ou expressa –, no teatro contemporâneo, as verdadeiras paixões humanas. Acredita-se que a proposta de Schlemmer, com relação ao silêncio e à escuta das formas, pode ser um caminho para a teatralidade e para a apreciação estética. Como cita Schlemmer *apud* Freixe (2010, p. 83), “lá onde a palavra se cala, lá somente fala o corpo”, muito ainda poder ser explorado para que possamos nessa nova era gozar de um *ballet* de formas abstratas, em favor unicamente da matemática do corpo, suas formas, pulsões, sons e imagens internas (Figura 7).

Figura-7 *Ballet Triádico* (FREIXE, 2010)

1.4 DA ESCULTURA AO TEATRO

A parceria estabelecida entre Jacques Lecoq e o escultor Amleto Sartori, na Itália, reflete o estreitamento da relação entre a máscara e a escultura na trajetória do teatro ocidental. Ambos lecionavam na Universidade de Pádua, quando se conheceram em 1946. O encontro do diretor e pesquisador das artes do corpo com o escultor, com olhos e mãos capazes de captar a essência das ideias do teatro, a ponto de dar-lhe formas e contornos plásticos, reflete a concretização dos anseios de Craig e Copeau, no início do século XX, em relação aos ideais da máscara¹⁴.

Sartori foi o mascareiro que se tornou referência nas perspectivas inovadoras do teatro moderno europeu. Acompanhou e compreendeu as novas ideias e novos conceitos relacionados à atuação, e colocou seu conhecimento e técnica de trabalho à disposição para o estudo da criação de máscaras. Lecoq graduou-se em Educação Física e descobriu o teatro devido às relações em comum que identificou com o esporte e com as técnicas de movimento. Sua primeira experiência utilizando uma máscara foi em 1945 com Jean Dasté¹⁵, o qual o convidou para formar um grupo de teatro chamado *“Les Comédiens de Grenoble”* – “Os Comediantes de Grenoble”. Foi o responsável pelo treinamento corporal e também foi nesse momento que começou a se interessar pela atuação com máscaras e pelo teatro Nô japonês. Lecoq ficou

¹⁴ Amleto também havia passado pela Escola de Craig, em Florença.

¹⁵ Era quem confeccionava as máscaras para Copeau.

impressionado com alguns aspectos dessa linguagem, que muito se diferenciavam dos padrões vigentes daquele período, tais como o jogo e a comunicação direta e simples com o público e, principalmente, a exigência solicitada em relação ao uso do corpo¹⁶.

Em 1948, Lecoq foi convidado a ministrar aulas de movimento na Universidade de Pádua, na Itália, onde teve início sua pesquisa sobre a máscara neutra. A partir da ideia de máscara nobre, Lecoq vislumbrou a neutralidade como um ponto de partida para o aperfeiçoamento do trabalho de ator, por meio da qual “movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações” (LECOQ, 2010, p. 71). Sua concepção visava à criação de um estado de maior conscientização corporal e disponibilidade para o jogo teatral.

Junto a estudantes da Universidade, com os quais pretendia realizar uma futura montagem, tomou emprestado o ateliê do escultor e professor de história da arte Amleto Sartori para tentar construir, então, essa nova máscara, baseando-se nos princípios da técnica que havia aprendido com Dasté em Paris:

Procurávamos construir um molde em argila para ser usado como matriz em gesso a fim de que o couro tivesse auxílio de glicerina para não ficar grudado no molde. Eram dez camadas de papel, seladas com cola de amido, e entre elas eram colocadas camadas de entretela (LECOQ *apud* SARTORI, 2005, p. 119)¹⁷.

Plasticamente, este objeto deveria transparecer um semblante de calma, uma sensação de equilíbrio, deixando o ator livre para qualquer ação. Este era um objetivo muito difícil de se atingir por meio da modelagem de argila. Como os experimentos não mostravam resultados satisfatórios, Sartori, que acompanhava essa pesquisa de perto em seu ateliê, ao observar a dificuldade daquele grupo se ofereceu para produzi-la.

Foi um longo período de uma pesquisa formal em busca da neutralidade, várias

¹⁶ Importante destacar que, em tal período, também se interessou pelo teatro cômico. Fator este que influenciou seus estudos relacionados ao trabalho de *clown* e *bufão*.

¹⁷ *Bisognava costruire una forma in terra per ricavarne una matrice in gesso, il cui interno veniva cosparso di glicerina per evitare che la maschera vi restasse incolallata al momento del distacco. Queste erano costruite con dieci strati di carta di giornale ritagliata in pezzentini, incollatigli uni sugli altri con dela colla di amido, e fra i quali erano interposti ter stratti di tarlatane* [Tradução nossa].

tentativas e estudos¹⁸, que, ao final, resultaram em uma exposição de aproximadamente 20 máscaras. Sobre sua impressão diante tais máscaras, Giorgio Strehler descreveu:

Observando-as sequencialmente encontrava-se nelas a sombra de um sorriso, um sinal de preocupação ou de tristeza e, então, pouco a pouco até chegar na última, que tornava transparente o rosto humano, fixado no instante do vazio (STREHLER *apud* SARTORI, p. 85)¹⁹.

Fixar 'o instante vazio' em uma máscara parece uma maneira de concretizar os anseios de Maeterlinck, que, como observado, vislumbra um ator vazio. Representa, ainda, o alcance de uma abertura para novas possibilidades de atuação, pois estar vazio significa estar livre e disponível a novos impulsos criativos. Strehler também descreveu sua impressão após a apresentação de Éttianne Decroux, "*la levitazione di un corpo humano*" (a levitação de um corpo humano), utilizando a máscara neutra concebida por Sartori. Se a máscara exposta representava um instante vazio, ela em jogo, no corpo de Decroux, gerava a percepção de um instante eterno (Figuras 8 e 9):

Usando a máscara e graças à uma coordenação de cada gânglio nervoso e cada feixe muscular de seu corpo e com uma concentração quase absoluta de meter medo, permaneceu frente a nós, espectadores atônitos, suspenso no espaço, imóvel. Um instante que parecia eterno (STREHLER *apud* SARTORI, p. 85)²⁰.

¹⁸ A primeira máscara neutra concebida por Sartori teve como modelo o rosto de Copeau, a pedido de Lecoq, por ele ter um rosto extremamente belo.

¹⁹ *Alla ricerca del neutro*, dentro le quali passava l'ombra de un sorriso, il ceno de una perplessità, o di uma tristeza o altro, per poi poco a poco verso le ultime, diventare solo transparente "viso humano", fermato nell'attimo del vuoto [Tradução nossa].

²⁰ *Com la maschere neutra di Sartore ed anche grazie ad una perfetta coordinazione di ogni ganglio nervoso ed ogni fascio muscolare del suo corpo e com una concentrazione così assoluta da mettere quase paura, resto davanti a noi spettatori attoniti, "sospeso nello spazio" immobili. Attimo che ci sembró eterno* [Tradução nossa].

Figura 8 – Máscara nobre (FREIXE, 2010)

Figura 9 – Máscara neutral (SARTORI, 2005)

Em 1952, Lecoq apresentou Sartori à Strehler, que o solicitou para confeccionar as máscaras em papel machê para o espetáculo “*L’amante militare*”, de Goldoni. Essa parceria se estendeu e aprofundou nos anos seguintes. Sartori criou as máscaras em couro para o espetáculo “Arlequim servidor de dois amos”, de Goldoni, do *Piccolo Teatro di Milano*²¹. Até aquele momento Marcello Moretti, o famoso Arlequim, se recusava a vestir uma máscara, pois preferia usar uma maquiagem negra, à base de cera, para não incomodar sua atuação. Os outros atores que representavam o Pantalone, o Dottore e o Briguela, por exemplo, vestiam máscaras de papel (Figura 10).

Figura 10 – Espetáculo Arlequim Servidor de dois Amos. (SARTORI, 2005)

Para essa nova empreitada Sartori procurou referências técnicas, no entanto, deparou-se com a escassez de registros sobre essa arte. Além do contato com as máscaras de origem japonesa vistas em um espetáculo de Teatro Nô da Companhia Teatral de Tóquio, apresentado em Veneza em 1955, foi em uma visita ao Museu de Ópera de Paris, junto com Lecoq, que encontrou uma máscara do antigo Zanni²², a qual lhe serviu de exemplo. Observou-a de perto para descobrir como havia sido construída e, em pouco tempo, concebeu sua primeira máscara de Arlequim, feita em

²¹ O *Piccolo Teatro di Milano* foi fundado em 1947, por Giorgio Strehler e Pólo Grassi.

²² O testemunho escrito de uma existência de algum molde de chumbo utilizado para máscaras (Biblioteca Marciana, Veneza).

couro. No entanto, o trabalho fora em vão, pois ela não apresentou um bom funcionamento, quando colocada em uso.

Essa falta de referências para a criação dos tipos de comédia italiana levou Sartori a colocar seu próprio olhar e imaginação na recriação das variações cômicas. Teve que se desprender do passado e buscar inspiração ao seu redor, frequentando mercados e locais periféricos da cidade de Pádua para observar seus moradores, camponeses e trabalhadores, transformando assim tais observações em materialidades expressivas.

O problema, portanto, não seria hoje refazer as máscaras segundo a tradição histórica, relativa à cada obra (também pela enorme dificuldade que essa apresenta), mas de rever completamente o critério iconográfico com um conhecimento e uma sensibilidade moderna (SARTORI, 2005, p. 100)²³.

Aquilo que considerava uma ‘sensibilidade moderna’ pode ser compreendido como uma ampla permissão para o artista-mascoreiro usar seu conhecimento técnico e criativo e valorizar, nesse processo, sua observação sobre o mundo e, principalmente, a natureza humana.

Teve início então o longo investimento valioso de Sartori para o desenvolvimento do teatro de máscaras conhecido atualmente. Sua contribuição representou a investigação e o descobrimento de aspectos fundamentais da linguagem, que agora nos parecem óbvios, mas antes eram desconhecidos.

Para Sartori, a variação de planos côncavos e convexos da máscara, que a fazem parecer viva em cena “mostra claramente que a máscara é uma escultura e não um ‘desenho’. A escultura bem trabalhada faz com que as expressões da máscara se transformem conforme a luz, o movimento e o trabalho de um ator” (CARDOSO, 2011, p.191). Portanto, é por meio do trabalho de composição de diferentes planos e ângulos que ela ganha sua mobilidade, esse efeito que normalmente surpreende as

²³ *Il problema, quindi, non sarebbe oggi quello di rifar le maschere secondo la tradizione iconografia storica, relativa ad ogni opera (anche per le enormi difficoltà che essa presenterebbe), ma di rivedere completamente il criterio iconografico con una cognizione e una sensibilità moderna [Tradução nossa].*

peessoas, dando a impressão de que ela é realmente capaz de mudar de expressão.

O princípio da mobilidade relacionada à máscara teatral se torna mais compreensível se tomarmos como exemplo Auguste Rodin, que trabalhava em suas esculturas o mesmo princípio do movimento. Para Rodin, essa mobilidade poderia ser alcançada pela captação do momento em que antecede uma ação, ou seja, pela criação de imagens que representam a passagem de uma ação corporal à outra, como podemos analisar em sua descrição sobre uma de suas estátuas, o São João Batista:

A figura de início apoiada sobre seu pé esquerdo que empurra o chão com toda a força parece balançar à medida que o olhar dirige-se para sua direita. Vê se, então, o corpo todo inclinar-se nessa direção. Em seguida, a perna direita avança e o pé, com firmeza, apropria-se da terra. Ao mesmo tempo, o ombro esquerdo, que se levanta, parece querer trazer o peso do torso para si a fim de ajudar a perna de trás a vir para frente. Ora, a ciência do escultor consistiu precisamente em impor todas essas constatações ao espectador na ordem em que as indiquei, de tal modo que a sucessão delas dê a impressão de movimento (RODIN, 1990, p. 58).

Essa mesma indicação técnica é válida para a transição de estados emocionais, da alegria para a tristeza ou da fúria para calma. Nas duas situações, aborda-se a evolução entre dois equilíbrios que revelam uma intenção simbólica. Esse desdobramento progressivo do gesto se estende da escultura para o teatro e estende igualmente para o jogo de criação das máscaras:

Ora, o que temos aí, teatro ou pintura? Não se saberia dizer. Então você vê muito bem que um artista pode representar, quando quiser não só gestos passageiros, mas também uma ação prolongada, para usar o termo corrente em arte dramática. Para sair-se bem, ele precisa apenas dispor as figuras de modo que o espectador veja primeiro as que iniciam essa ação, depois as que continuam e, finalmente, as que concluem (RODIN, 1990, p. 65).

Conhecendo sua máscara e dominando seu corpo, o ator sabe e escolhe o lado e os ângulos que mostram o que é necessário para que o espectador veja e compreenda, por meio da imagem e dos contrastes de sombra e luz, os ‘adjetivos’ próprios para a situação e para a figura modelando em cena.

Sartori e todo seu esforço para a criação de máscaras a fim de atender às solicitações dos diretores nos revelam a importância do escultor como intermediador do processo entre a cena e a matéria esculpida, entre o animado e o inanimado, entre o ator e a máscara e suas relações com o espectador.

Amleto observava os atores ensaiando antes de dar início ao seu trabalho. A análise das características físicas de cada um deles e a investigação das movimentações e gestualidades particulares eram fundamentais para as transposições geométricas das superfícies das máscaras. Assim, descobria aspectos que auxiliavam o ator a utilizá-la. Por exemplo, Marcelo Moretti não aceitou usar a máscara durante diversos anos, alegando que prejudicava sua concentração, pelo fato de restringir seu campo acústico e de visão. Sartori, ao observá-lo ensaiando, percebeu que essa dificuldade era causada pelo corte dos olhos da máscara, que tinha um diâmetro reduzido. No entanto, por outro lado, identificou que esse impedimento era o que o levava a ter maior agilidade e precisão, características necessárias que tornaram seu papel encantador.

Também por meio desse convívio com os atores, Sartori identificou a ligação da máscara com características animais, que, muitas vezes, caracterizava suas expressões, como a de Arlequim, a qual lembrava um gato por sua agilidade, ou uma raposa, devido a sua esperteza. Desse modo, essa é uma grande lição, como também afirmou Léon Chancerel (2011, p 226):

Para ser excelente na sua arte, o ator com máscara aprenderá muito observando os animais, que lição de intensidade na expressão da alegria daria um cachorro? Vejam o cão que recebe o dono, a ação da cauda, riscando, chicoteando o ar, descrevendo quadrados, elipses, toda uma geometria descritiva, que harmonia entre todos esses movimentos, que coordenação perfeita!

Tanto na escultura como no teatro, os conhecimentos e as percepções se cruzam incessantemente na busca pelo movimento. As descobertas nos traços das máscaras se projetam no corpo e vice-versa, ou seja, uma via de mão dupla. Se, por um lado, Amleto investigou a geometria do objeto máscara, Lecoq estudou a geometria a serviço da emoção e do trabalho corporal, reconhecendo a necessidade

de uma gramática e sintaxe formalizadas para o uso desse objeto a favor do aprimoramento do trabalho do ator e desenvolvimento de uma linguagem gestual.

Lecoq retornou à França levando as máscaras da *commedia dell'arte* produzidas por Sartori, as quais serviram como molde para muitos artistas, e deu continuidade a seus experimentos à procura de uma pedagogia para seu uso. Fundou sua escola em Paris, na qual os alunos iniciam seus estudos com a máscara neutra, de maneira a introduzir a linguagem, trabalhando a percepção e a limpeza das ações a partir de um estado neutro para as improvisações. Em seguida, são realizados experimentos com as larvárias, máscaras mais abstratas, sem uma definição precisa das expressões. Tal estudo também envolve práticas utilizando diferentes objetos aplicados ao corpo, que formam composições e se movem em uma representação abstrata e não se referem à figuração humana.

Donato Sartori, filho de Amleto, também escultor, empenhou-se em dar continuidade à pesquisa do pai após sua morte prematura aos 47 anos em 1962, com quem havia aprendido a técnica e se familiarizado com os segredos da criação das máscaras. Enquanto seu pai investiu na máscara para concretizar as ideias dos diretores, Donato se manteve aberto a novas parcerias. Foi solicitado e entrou em contato com importantes diretores e grupos de teatro da vanguarda, como Brecht, Pontedera, Living Theater e Bread and Puppet e continuou sendo referência em criações de máscaras. Embarcou em viagens ao redor do mundo, realizando pesquisas etnoculturais, procurando inspirações e descobrindo outros horizontes, maneiras distintas de observar a máscara, como em alguns países que visitou na América Latina, nos quais o uso de tal peça está mais relacionado aos ritos e às festividades populares do que ao teatro.

Seu modo de trabalho se transformou diante do período tenso e violento politicamente instaurado em 1968, tanto na Itália como em outros países. As provocações artísticas eminentes na época também afetaram sua produção, como os *ready-made* de Marcel Duchamp e a influência do *Nouveau Réalisme*²⁴. Donato

²⁴ O *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo) foi um movimento artístico que se desenvolveu na Europa (centrado na França) no final dos anos 1950. O termo foi criado pelo crítico Pierre Restany em 1960, quando publicou o primeiro manifesto, propondo a interpretação do real numa perspectiva de recriação intelectual e imaginativa, ou seja, estética. Entre os artistas que integraram o movimento, destacam-se os pintores Yves Klein e Piero Manzoni e o escultor suíço Jean Tinguely. A expressão *Nouveau Réalisme* não pretende designar a recuperação de um realismo figurativo, mas refere-se essencialmente ao uso de objetos existentes para a construção de obras de arte, e apresenta-se

abandonou a modelação figurativa na argila e passou a estudar a técnica de outros materiais como ferro e bronze, fato que trouxe aspectos e formas mais orgânicas para suas figuras.

A união do pensamento plástico e visual do escultor com os fenômenos teatrais efervescentes da época levou à elaboração de uma manifestação artístico-cultural, que envolvia a comunhão entre artistas e público. Junto com o grupo dinamarquês *Odin Teatret*, Sartori criou uma instalação urbana usando uma fibra acrílica que cobria a cidade e perpassava o público, causando um fascínio metafísico, conhecida como 'mascaramento urbano'. (SARTORI, 2005, p. 165). Um jogo de projeções de luzes e *laser* iluminava esse encontro ritualístico, sendo um modo diferente de comunicação, por meio da transgressão do cotidiano, consistindo em uma provocação imagética e visual que interferia na gestualidade coletiva. Esse evento se repetiu em países diferentes e caracteriza, por fim, uma importante demonstração de como a máscara tem sua grandeza e pode ser usada além do rosto.

Do couro ao mascaramento urbano, a máscara tem seu desenvolvimento que passa de pai pra filho e se espalha mundo afora. Em uma análise mais profunda, pode-se declarar que a trajetória desses dois escultores caracteriza um passeio do teatro moderno ao contemporâneo. No século XX, a máscara se destaca como sugestão para o símbolo e para a poesia, perpassando as transformações temporais, artísticas e sociais, remodelando-se continuamente e sempre representando a metafísica do homem. Tais mudanças tornam-se evidentes nas próprias características e composições mais atuais em comparação com as antigas (Figura 11).

Figura 11 – Mascaramento urbano (SARTORI, 2005)

totalmente contrário ao excesso formalista das pinturas gestuais dos expressionistas abstratos.

1.5 MOBILIDADES CONTEMPORÂNEAS

A referência de máscaras antigas, principalmente orientais e africanas, e o ensinamento de grandes mestres, como Jean Dasté, Janko, Picasso, Schlemmer, Sartori, entre outros, foram os grandes responsáveis por fazer a ponte com o teatro ocidental no desenrolar do século XX até o presente. Com o tempo, seus legados foram assimilados e transformados, serviram de inspiração e repercutiram de forma libertadora. Os desdobramentos do passado se projetam em novas concepções e visões estéticas quando analisamos o princípio criativo de alguns artistas-mascareiros, que trabalham em parceria com importantes diretores teatrais no século XXI.

Erhard Stiefel, artista plástico suíço, especialista na área de confecção de máscaras, trabalhou em conjunto com Ariane Mouchkine, no Théâtre du Soleil, na França. Stiefel é uma grande referência para o cenário europeu, e suas propostas, apesar de terem laços estreitos com a Escola de Lecoq, apontam também diretrizes inovadoras.

Grande admirador de seu mestre Sartori, Stiefel também acredita no filtro da criatividade libertadora do escultor e na força que o imaginário particular de cada artista exerce sobre a apropriação da linguagem, como uma permissão para criações autênticas. Como um dos fatores responsáveis por essa autonomia, ele cita a ausência da existência de bases tradicionais relacionadas ao uso da máscara na Europa, representado pelas máscaras de carnaval ou pelas pistas deixadas pela tradição da *commedia dell'arte*²⁵.

Stiefel ressalta o poder da máscara e afirma que:

Simplemente existem máscaras que existem e máscaras que não existem! A máscara é morta ou é viva! Ou é boa ou não! As máscaras que levam em si o teatro e a beleza da transposição vivem por si. O comediante deve estar a seu serviço (STIEFEL *apud* FREIXE, 2010, p. 337).

²⁵ Na Alemanha existe uma distinção entre duas palavras para expressar a ideia da máscara: máscara 'Larven', que, se traduzida, utilizaríamos o termo larvárias, ou seja, máscaras usadas durante as tradições do Carnaval. Dotadas de uma beleza estética, em termos de escultura têm por função inverter, durante algum tempo, as relações sociais e permitir o anonimato meio à multidão que festeja. "São bonitas na loucura, na multidão, multiplicadas no desfile, com a música e a roupa". Para as máscaras de teatro o significado encontrado é "Masken", são mais antigas e provêm de um caminho diferente do Carnaval.

A máscara vive quando o ator sabe como colocar-se a seu serviço, e o bom jogo acontece no momento em que ela apresenta uma pureza total de formas, alcançada pela economia de traços. Um exemplo para a busca dessa expressividade plástica, mínima ou zen, como define Stiefel, seria a máscara japonesa *ko-omote*. Ao utilizá-la, o ator deve ter uma ampla consciência de sua gestualidade, a fim de poder revelar sua grandeza por meio de seu jogo. Essa 'limpeza' de traços é o que permite, então, a expressão de um estado autêntico, o qual, por meio dos gestos, possa dizer mais do que palavras. As máscaras japonesas podem também expressar uma característica particular, uma existência única, como a máscara *uba* do teatro Nô, por exemplo. Nela estão representadas, de certa forma, todas as velhas do mundo (Figura 12).

Para Stiefel, nesse território de máscaras, existe sempre um mistério que vai além da técnica ou conhecimento em si, como, por exemplo, a famosa máscara de arlequim. Existe em sua constituição uma particularidade, algo que nunca se esgota:

O rosto, os signos de Arlequim extraordinário, em aspectos do teatro, da arte, a pureza, a imaginação, cheio de humanidade. Um 'caldeirão' que provoca o ator e nossas ideias. De onde vem? De onde começou? Mistérios [...] Arlequim é a mais bela transposição teatral que existe. Poder universal. Máscara mais misteriosa, chega ao desconhecido (STIEFEL *apud* FREIXE, 2010, p. 335).

Anteriormente à *commedia dell'arte*, a máscara que pode ter dado origem ao Arlequim é oriunda da Ásia Central. Trata-se de peças sagradas e não existem muitos registros ou informações da maneira como eram colocadas em jogo. Atualmente, são conservadas em templos no Japão. Possivelmente, esse seja o próprio mistério que torna arlequim uma figura eterna e universalmente cativante.

Outro elemento de fundamental relevância no processo criativo de Stiefel é o material que ele utiliza para fazer suas máscaras. Normalmente, elas são feitas com couro, pois, além dele ter uma ligação com a tradição, sua consistência assegura um conforto para o ator. Também podem ser criadas em madeira, no entanto, devido ao fato de apresentarem outra consistência, resultam em um jogo diferenciado para os atores (Figura 13).

Justamente por essa importância em relação aos materiais, para Stiefel a maquiagem não pode ser considerada uma máscara. Ele não acredita que ela possa contribuir para um bom jogo de cena, pois uma máscara funciona como um

instrumento ou uma ferramenta, enquanto a maquiagem apenas oferece uma forma para o ator e não se revela como uma metáfora. “Um ator, quando usa máscara, sabe se seu jogo funciona, já com a maquiagem, ao contrário, não tem força para transformar o ator ou conduzi-lo ao caminho certo” (STIEFEL *apud* FÉRAL, p. 151).

Stiefel considera que a estrutura da linguagem pode estar presente mesmo quando não se usa a máscara propriamente em cena. Como exemplo, ele sugere o trabalho de Ariane Mnouchkine, a qual, no início de suas produções, sempre a utilizava e, com o passar do tempo, abandonou-a em seus espetáculos. No entanto, sua estrutura permanece como potência para o jogo e para a encenação, é o que dá o tom de fábula e serve de abertura para o imaginário do público. O artista aponta também outros encenadores que utilizam máscaras devido ao seu aspecto visual e imagético, e não se preocupam com a coerência da linguagem, com a interpretação dos atores ou mesmo com a própria concepção do objeto em si.

Cabe ainda ressaltar como Stiefel argumenta que a máscara, vestida sobre o rosto do ator, deve ser acompanhada por um figurino, visando à formação de uma composição identificável quando vista também de longe. Sua afirmação tem como base as próprias apresentações de *commedia dell'arte*, que eram realizadas para um grande público. As figuras precisavam ser reconhecidas, principalmente, pelo figurino característico de cada personagem como, por exemplo, a roupa vermelha com detalhes em preto de Pantalone ou os remendos de cores diferentes, em forma de retângulos, losangos e outras combinações de Arlequim. Suas atitudes corporais particulares eram reveladoras, pois apenas a máscara sobre o rosto do ator não era suficiente para identificar os personagens.

No viés do teatro épico, a máscara afasta a visão de Stiefel ou de Mnouchkine. Segundo Benno Besson (FREIXE *apud* BESSON, 2010, p. 321), maior discípulo de Bertolt Brecht, a máscara deveria ajudar, sobretudo, na essencialização de personagens-tipos, evidenciando os arquétipos sociais sempre presentes em sua estrutura cênica. Os princípios do teatro brechtiano, caracterizados especialmente pela observação da realidade concreta e pelo fenômeno da identificação e do distanciamento – não se pode distanciar senão das coisas reais –, também se aplicam à máscara. Considerada, então, como um objeto concreto, seu uso, determinado pela natureza do texto, amplifica as características dos personagens e acentua a realidade da mesma forma que uma lupa, focando a intensidade dos conflitos.

Na montagem do espetáculo “O círculo de giz caucasiano”, Besson usou a

máscara para definir uma relação de oposição das classes: a dos patrões, que portava máscara, e a dos operários, que tinham suas faces expostas. Já em “Arturo Ui”, o uso da maquiagem representava uma reação ao teatro ‘verídico’, propondo uma acentuação do jogo e valorizando o caráter lúdico do teatro. Em “Édipo”, usou diferentes máscaras para caracterizar os dois momentos do personagem, uma para o Édipo desfigurado e outra, intacta, para sua representação no início do espetáculo. Nessas montagens, a máscara está voltada à valorização do texto e à acentuação da fábula. O personagem é mais importante do que o próprio ator, desse modo, não é possível identificar a máscara como uma estrutura de jogo ou linguagem.

Para Werner Strub, escultor suíço que confecciona máscaras desde 1965 para Benno Besson, mais importante do que a modelagem das formas em uma máscara, é o material utilizado para sua criação. Existe uma evolução nesse sentido, de acordo com os processos criativos e com a necessidade particular de cada espetáculo. O couro, por exemplo, permite obter formas mais precisas e detalhadas, já o tecido possibilita maior flexibilidade, leveza e artificialidade, que refletem, assim, uma consistência frágil e efêmera. Os materiais mais leves, como a linha ou musselina, parecem escrever no espaço a própria ausência de forma.

Outro grupo de máscaras que se diferencia das anteriores são aquelas feitas em arame. Sua superfície se torna mais delgada e, em grande parte, desintegrada. O vazio torna-se sujeito e não demanda ser preenchido. São observadas máscaras que, por si só, constituem uma representação e não precisam ser colocadas sobre o palco, são então mostradas em exposições (Figura 14). O que subsiste sobre a forma de seus traços não faz mais do que delimitar o espaço que ocupava o personagem, então desaparecido: “Ser vazio é próprio de toda máscara não usada” (FREIXE *apud* STRUB, 2010, p. 341).

Para Strub, uma máscara, como a do teatro Nô, caracterizada por dimensões imutáveis (pequenos buraco nos olhos e apenas uma fresta na boca) pode ser belíssima. Mas, considerando o teatro ocidental e a dramaturgia contemporânea, caracterizados por ações complexas e rápidas dos personagens e do desenvolvimento da cena, além da maior sensibilidade do espectador de atualmente, uma máscara, mais do que ser bela, exige mais flexibilidade e menos rigidez. Deve ter aberturas grandes, por isso torna-se um objeto imperfeito, inacabado e sem estética.

Dessa corrente de teatro alemão, destaca-se também Wolfgang Utz, artista

plástico alemão, mascareiro e visagista que trabalhou no Berlin Ensemble. Ao contrário de Stiefel, ele considera o uso de maquiagem como uma máscara, que, pode tanto reforçar como transformar o ator e a cena – talvez pelo fato de que, no Berliner Ensemble, não se fazia uso de máscara, havia um maquiador e não um mascareiro. Para a maquiagem alcançar essa dimensão transformadora, deve-se partir do mesmo princípio que o da criação de máscaras. O artista que a concebe deve acompanhar todo o processo de montagem do espetáculo (direção, dramaturgia, figurino etc). Assim, as relações visuais de composição estão articuladas com as intenções da encenação como um todo, o que é chamado, por Utzt, de *ensemble charakter*, em português caráter coletivo (UTZT, 2010, p. 95).

Para o espetáculo “*Der LohnDrücker*”, dirigido por Heiner Müller, a partir do princípio de *ensemble charakter*, foi desenvolvido o conceito de “*maschinenmenschen*”, homens máquinas (UTZT, 2010, p. 98). O espetáculo se passava em uma mina de carvão e, em uma visita ao cenário histórico da peça, a equipe artística encontrou os trabalhadores locais com suas faces escurecidas, devido ao intenso convívio com a fumaça. Este tom de cinza e azul metálico, que ‘coloria’ o universo cênico, foi transportado para a maquiagem dos atores. Com base em tais tonalidades, Utzt criou as fisionomias e características dos personagens, e da região do pescoço para baixo utilizou-se apenas do preto como uma maneira de expressar a fumaça se aprofundando corpo adentro, pelos poros dos trabalhadores, por isso, houve o termo “*maschinenmenschen*” (UTZT, 2010, p. 98). As palmas das mãos das personagens femininas foram pintadas de vermelha, o que deveria intensificar o frio que as mulheres sentiam ao lavarem as roupas com água muito gelada.

Para a montagem “*Die Hamletmaschine*”, também em parceria com Heiner Müller, Utzt se inspirou nas figuras de cera, que eram usadas como objetos demonstrativos para apresentar processos cirúrgicos feitos em feridos após a Primeira Guerra Mundial, em Viena. A partir de um livro que mostrava cadáveres mumificados, cobriu o corpo do ator, que representava um espírito na peça, com clara de ovo e por cima camadas de papel impermeável. Dessa forma, chegou à representação da figura mumificada, mesmo precisando de horas para prepará-la, pois havia partes, como as axilas, que ainda precisavam ser pintadas de preto a fim de serem ressaltadas (Figura 15).

Distante do território alemão, temos, no Canadá, o trabalho de Denis Marleau, no qual foram detectados vestígios da ideia de marionetização do ator, discutidas no

início do presente estudo. O diretor propôs o uso de marionetes eletrônicas para representar as enfermeiras do hospício na montagem de “Uma festa para Boris”, em 2009. Em seu teatro fantasmagórico, como a encenação de “Os três últimos dias de Fernando Pessoa”, o mesmo sugeriu um novo estilo de mascaramento, projetando os rostos dos atores sobre o palco, com recursos tecnológicos avançados. Dessa maneira, conseguiu transformar a própria face do ator em uma máscara videográfica.

Apesar de não ser o foco do presente artigo, não poderíamos deixar de registrar os artistas mascareiros que, de algum modo, materializaram as discussões em torno da máscara e contribuíram para o desenvolvimento da linguagem em território nacional. Alguns exemplos são: a professora Heloisa Cardoso, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); o grupo carioca Moitará; o Fora do Sério, de Ribeirão Preto, São Paulo, que também tiveram contato com Donato Sartori, na Itália. Na Bahia foram registradas as pesquisas da professora Isa Trigo e sua busca por uma máscara baiana. Em Barão Geraldo (Campinas), o Barracão Teatro, e em Minas Gerais, o diretor e também mascareiro Fernando Linares.

A partir da análise feita sobre os trabalhos contemporâneos, parece importar mais do que uma boa máscara, a somatória de diferentes olhares sobre a sua criação e a maneira como ela reflete nos demais elementos de cena. Quanto mais mergulhamos nesse vasto território, melhor enxergamos esse objeto como um meio, que permite a materialização de diferentes poéticas cênicas, pois sua plasticidade e seu poder inorgânico oferecem recursos concretos tanto para o ator como para o encenador, viabilizando um fazer abstrato, que é a própria atuação e criação artística.

A máscara cria uma ponte que vai do símbolo à poesia e inaugura um caminho para a autoria e autonomia corporal. Unifica atalhos de áreas vizinhas, entre eles o teatro e a escultura, a partir das noções de profundidade. Também reflete e mobiliza o fazer teatral contemporâneo, fornecendo um campo prático de atuação e investigação.

Figura 12 – Máscara Ko-mote e Máscara Uba- Teatro Nô (FREIXE 2010)

Figura 13 Criações de Ehard Stiefel (Freixe, 2010)

Figura 14– Máscaras de Werner Strub (FREIXE, 2010)

Figura 15– Máscara de Wolfgang Utzt (Der Lohndrucker, 1988 e HÖRNIGK, 2010)

2 DESDOBRAMENTOS FORMAIS

O primeiro capítulo deste trabalho apresentou a retomada da máscara no âmbito teatral ocidental a partir do final do século 19 e início do século 20. Constatou-se a maneira como ela influenciou e alterou os modelos estabelecidos de atuação e, sobretudo, no que diz respeito aos padrões de utilização do corpo. Foram analisados os trabalhos desenvolvidos por Craig, Copeau e Meyerhold e suas respectivas metodologias propulsoras para tais avanços.

Posteriormente, foi apontado como algumas experiências das vanguardas artísticas permitiram, a partir da miscigenação de diferentes linguagens (artes visuais, dança e teatro), o encontro do potencial plástico da máscara com o intérprete e seu desdobramento em outras camadas expressivas. Destacamos o trabalho de Oskar Schlemmer e sua proposta de escuta sensível das formas abstratas como um novo caminho para a percepção sensível das leis do corpo. Suas figuras da arte representaram um novo tipo de mascaramento, a partir de uma composição máscara-figurino, que, apesar de seu aspecto estreitamente formal, somente pode se mover e ganhar vivacidade quando associada aos impulsos orgânicos.

Analisou-se a parceria entre Lecoq e Sartori, que nos fizeram considerar a máscara como uma escultura móvel, cujas linhas e volumes, diferentemente de um objeto decorativo, potencializam a energia vital do ator. A aliança entre os dois artistas revela a importância das correlações estabelecidas entre o processo de confecção da máscara e os demais elementos artísticos envolvidos na criação cênica. Tal relevância se evidencia e ganha maior destaque quando são estudados, por fim, os trabalhos de mascareiros contemporâneos, como Stiefel e Bresson. Essas são distintas concepções estéticas, nas quais a criação do objeto se aproxima ainda mais do processo de elaboração da encenação e se renova com o uso de diferentes materiais.

Após termos lançado essa teia de pensamentos sobre a máscara, ela se estabelece nesta pesquisa como um meio de ruptura da representação figurativa. Sua visualidade promove mudanças no espaço-corpo, que passa a ser reconhecido como uma plataforma para propagações de metáforas e signos. Suas metamorfoses acontecem conscientemente, a partir da incorporação da expressividade contida nas formas. A materialidade da máscara se configura como uma passagem para a

concretização de estados físicos e afetivos; a atuação rompe com a racionalidade e permite o desenvolvimento de uma percepção diretamente associada à escuta sensível do corpo e sua articulação com as formas.

Nesse sentido, no início do segundo capítulo da presente dissertação, pretendemos nos debruçar sobre os desdobramentos formais que se sucedem no corpo como consequência dos contornos e características incisivos do objeto. É interessante compreender mais profundamente a mobilização e força do objeto sobre o corpo criador. Instiga-nos os princípios da construção dos vetores energéticos que são transportados da máscara 'gato', confeccionada pelo escultor Amleto Sartori para o ator Ferruccio Soleri, o eterno Arlequim. Ou mesmo a sensação que Mary Wigman descreve, ao dançar com tal objeto lhe cobrindo o rosto, de poder sentir em seu sangue, seus membros e sua respiração.

Para o melhor entendimento desse campo de sensibilização e escuta sensível à receptividade dos impulsos formais, serão abordados três estilos de máscaras inteiras e não falantes: a neutra, as larvárias e as embrionárias. Composições distintas, nas quais a ausência da palavra e a qualidade do encontro corpo-objeto, bem como a dosagem das tensões sensório-corpóreas, indicam um caminho para uma atuação 'silenciosa'. Por se tratarem de formatos que não estão associados à revelação de um caráter humano ou à expressões fortes e particulares representantes de um tipo social, como na *commedia dell'arte*, estas são consideradas propulsoras para uma comunicação mais autônoma em relação ao jogo das formas. Para dar conta de tal objetivo e elucidar nossa reflexão, utilizaremos análises de exercícios práticos e propostas de jogo desenvolvidas ao longo de nossa trajetória.

Tendo em vista a fusão corpo-objeto, tanto o corpo como a própria constituição do objeto são considerados projetores de imagens e territórios de afeto. Assim, o trabalho plástico envolvido na construção de uma máscara pressupõe a articulação e a elaboração formal que resulta em uma face 'inventada', definida pela composição das linhas, dos ângulos, das cores e dos volumes. Desse modo, na segunda parte deste capítulo, o foco será a força expressiva do próprio objeto, por meio da descrição de um processo para confecção de máscara e da compreensão dos princípios de composição essenciais e responsáveis por articularem formas e contorno, os quais ultrapassam as linhas materiais e penetram na estrutura corporal.

2.1 ATUAR COM FORMAS: OS DESDOBRAMENTOS FORMAIS NO CORPO

Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. O atuator (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num continuum fluxo espiralado. Mesmo que consideremos que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua COM sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua COM sua dança e o performer atua COM sua performance (FERRACINI, 2013, p. 71).

Sob o nosso ponto de vista, assim como descreve Renato Ferracini, a atuação com máscaras também se caracteriza por um fluxo constante de impulsos gerados a partir dos diferentes estímulos visuais de sua aparência. O ator, para garantir-lhe aspectos vitais, atua ‘com’ e ‘a partir’ da movimentação de um conjunto de formas. A definição das linhas e dos traços, as proporções geométricas, o contraste de volumes, as cores, entre outros aspectos, mobilizam a capacidade imaginativa, afetam a musculatura e a gestualidade e alteram, por fim, a qualidade da presença cênica.

Deixamos de pensar somente no objeto-máscara e passamos a considerar o corpo-objeto, que é uma composição transfigurada, na qual se misturam o orgânico e o inorgânico, os conteúdos visíveis e invisíveis, num transitar constante entre aquilo que está dentro e o que está fora. No encontro entre matéria e presença, não se sabe de onde partem as forças motoras, se é o corpo que manipula o objeto ou se é este que direciona os impulsos físicos. As formas se estabelecem como um veículo de interação constante entre o animado e o inanimado, o impulso vital e a técnica, o corpo as veste e se prontifica a dar vida à matéria inerte.

Segundo Lecoq (2010), ao entrar na máscara, somos introduzidos a uma forma, percebemos sua ressonância mais íntima e sentimos internamente o que a faz nascer. Assim como um veículo, suas linhas e saliências arrastam todo o corpo pelo espaço e a interpretação vem de dentro. A organização e a estruturação dos impulsos físicos resultam, por fim, na construção de personagens.

No entanto, diferentemente de se inserir em uma forma, acreditamos que somos

atravessados por ela. Suas curvas e relevos se misturam ou mesmo invadem a textura do corpo e a profundidade dos membros. Quando colocada sobre o rosto, a plasticidade da máscara se mistura à pele, aos músculos e aos ossos, criando uma unidade que se estende da cabeça aos pés e transformando toda a arquitetura corporal. Ariane Mnouchkine (2010, p. 46) afirma que o ator deve ser ao mesmo tempo côncavo e convexo; convexo para projetar as formas e côncavo para recebê-las. O escultor Sartori também defende o princípio de que é o contraste dos planos que caracteriza as expressões da máscara. Logo, a ideia de construção corporal pode ser considerada semelhante ao desenvolvimento material do objeto, sendo que o trânsito entre profundidade e superfície se revela em ambos. O movimento provoca o jogo das imagens pelo espaço e a máscara transcende sua própria materialidade, tornando-se o contorno invisível das subjetividades corpóreas.

O casamento entre corporeidade e materialidade intensifica o jogo e a configuração de metáforas e símbolos no imaginário, uma organização constante do fluxo de imagens internas e externas. Gera a necessidade de uma sistematização de estudos voltados à sensibilização da escritura corporal, os quais envolvem conhecimentos e habilidades práticas relacionadas: à tonicidade e articulação muscular, à geometria e movimentação tridimensional, aos deslocamentos espaciais e estudos de níveis, à relação do peso e dinâmicas rítmicas. Destarte, não podemos deixar de pensar em Étienne Decroux, pai da mímica moderna, ou Rudolf Laban, responsável pelos avanços da dança. A partir da inversão das forças teatrais, da descentralização do poder do texto e da ruptura de padrões estabelecidos, tais artistas esquematizaram práticas e reestruturaram a arte do corpo.

Ao pensarmos as reverberações de estudos e práticas relacionadas à organização do movimento, as margens da pesquisa se alargam e corremos o risco de nos perder em sua imensidão. Assim, cercamos novamente nosso campo de estudo e nos propomos, a seguir, a apresentar possíveis contornos para a interpretação a partir das formas.

2.1.1 O SILÊNCIO DAS NEUTRALIDADES BRANCAS E EMBRIONÁRIAS

Que se entre. Que não se espere o resto da escuridão diante dele, só ele próprio. Será como se estivéssemos num navio tão descomunalmente enorme que ignorássemos estar num navio. E este singrasse tão largamente que ignorássemos estar indo. Mais do que isso um homem não pode. Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar. Não há sequer um filho de astro e de mulher como intermediário piedoso. O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio

Clarice Lispector

O pequeno silêncio que se instaura no ator, antes ou ao vestir uma máscara, é o ponto de partida essencial para o início de qualquer trabalho com essa linguagem; silenciar para submeter-se, suspender-se no tempo-espço de si próprio. O campo de afeto da máscara é imensurável, portanto, independente de estilos ou nomenclaturas, ao seu uso antecede a conquista de um estado puro para a recepção das formas.

Como descrevemos no primeiro capítulo, vários artistas e diretores teatrais consideravam o rosto humano um empecilho para a comunicação sincera. Craig reclamava sua fragilidade, uma vez que as projeções dos sentimentos humanos escapam pela face, assim como os exageros e a falta de sinceridade transparecem. Decroux afirmava que:

O rosto é um instrumento de mentiras, partidário da verborragia [...] se explica, se mendiga, se faz ver ao outro quanto ganhará para servir-nos, desenham-se promessas ou ameaças. A face está impregnada dos nossos pensamentos mais recorrentes e, por consequência, não muito belos [...]. O movimento do rosto não pode apagar os atributos íntimos (LINARES, 2000, p. 181).

Copeau se dedicou a estudos práticos à procura da limpeza dos gestos, quando percebeu que, ao cobrir o rosto de uma atriz, sua expressividade corporal se dilatava. O diretor passou então a fazer experimentações com o uso do véu para explorar camadas mais sensíveis da comunicação. Dasté, que trabalhava com Copeau, confeccionou a máscara nobre e Lecoq, a partir de tal referência, em parceria com Sartori, desenvolveu a conhecida máscara neutra. Seu uso, até recentemente, está

presente em metodologias de aprendizagem da linguagem. Além da consciência corporal, outros conceitos essenciais são explorados, como a qualidade de presença cênica, o desenvolvimento da imaginação, a disponibilidade para o jogo, a economia do gesto, entre outros. Quando esses princípios são incorporados, outros estilos de máscaras passam a ser experimentados.

No entanto, existem outros formatos desse objeto que também podem ser utilizados como meios de acesso ao estado de neutralidade para a evocação do silêncio, tais como a máscara universal, concebida por Bari Rolfe; as propostas de neutralidade de Ana Maria Amaral, Sears Eldredge etc.

As larvárias²⁶ correspondem a outro estilo de máscara silenciosa que também é muito utilizado para treinamentos e jogos voltados à assimilação dos códigos essenciais da linguagem. São relativamente grandes, com relevos e saliências que desfiguram os traços humanos, apresentando uma composição abstrata dos elementos faciais (Figura 16). Assim como o próprio nome, elas representam um estado larvário, uma presença indeterminada de qualidade ou caráter pessoal e se constituem como imagens que remetem a seres em processo de formação. O jogo resultante de tal conjunto abstrato é caracterizado por dinâmicas livres, nas quais o ator explora seus impulsos corporais de maneira a complementar os formatos abstratos e indefinidos da máscara. As larvárias também remetem, na maioria das vezes, a situações cômicas, quando as ações humanas são reconhecidas por trás dessas larvas móveis, criando um código visual próprio.

Como resposta para a necessidade de um território intermediário entre o neutro (que propõe a ausência de expressões) e as larvárias (formas abstratas), a companhia alemã Familie Flöz criou uma nova máscara usada para ser usada em treinamentos pelos atores. Essa concepção tem um formato oval, maior que o rosto humano e contém a superfície lisa, com apenas uma bola pequena localizada ao centro, no lugar do nariz. Para que se possa enxergar, existem dois pequenos orifícios no encaixe do olhar, através dos quais é possível apenas se situar espacialmente, pois o plano de visão é reduzido (Figura 17).

²⁶ Utilizadas no Carnaval da Basileia, na Suíça, elas foram descobertas por Lecoq, em 1960, e passaram a ser empregadas com uma cobertura de tinta branca para o treinamento de atores.

Figura 16- Máscaras Larvárias criadas por Kate Braidwood

Figura 17 – Mascara “embrionária” (Arquivo pessoal)

Sem um nome específico, mas situada entre o neutro e o expressivo, essa máscara representa uma forma embrionária, em que a ausência de feições, como sobrancelhas, queixo, rugas e olhos, permite a despreocupação com qualquer regra de jogo ou movimento. Troca-se a visão pelo aguçar dos sentidos, pela escuta da própria respiração e pela exigência de ser e estar no instante e espaço presente. A neutralidade surge, então, desse estado de presença, no qual as tensões se dissolvem em impulsos criativos.

A fim de uma melhor compreensão das dimensões e da orientação desta máscara para o trabalho de atuação, optamos por analisar nas próximas páginas um

exercício técnico e duas propostas de jogos de improvisação realizados com sua utilização. Podemos associar essas experiências ao encadeamento dos processos de aprendizagem da linguagem, porém, nosso objetivo maior ao utilizá-la é a abertura para o reconhecimento, o encontro e a sensibilização com as formas.

2.1.2 OITO DIREÇÕES: UM PREENCHIMENTO SILENCIOSO

O exercício descrito, a seguir, objetiva oferecer alguns princípios técnicos para a compreensão dos oito principais movimentos de cabeça, considerada como o suporte que sustenta a máscara e também promove sua integração com o restante do corpo. Ele é realizado antes de vesti-la e pode ser feito com atores ou mesmo iniciantes, executado em duplas ou em trios, com as pessoas sentadas em cadeiras uma ao lado da outra.

Antes de iniciar todos devem estar com a cabeça alinhada com a coluna, portanto seus olhares focam o horizonte. Desta posição inicial, o pescoço se movimenta, primeiramente, para cima até o ponto máximo que o olhar conseguir atingir, desenhando uma linha vertical. Em seguida, realiza o mesmo percurso retornando ao centro. O mesmo movimento deve ser repetido, porém em direção ao chão, mantendo sempre o direcionamento horizontal. Quando a cabeça retorna ao ponto central, a mesma sequência é executada para os lados, no sentido horizontal. Esses dois ‘traçados’ imaginários estabelecem invisivelmente a construção de uma cruz no espaço, e a próxima movimentação proposta é o percurso das linhas que dividem os quadrantes, desenhando no espaço, assim, as linhas diagonais, superiores e inferiores, sempre voltando ao posicionamento central. A sequência de movimentos é explorada livre e individualmente por algum tempo.

A percepção que se desenvolve durante esta experiência está também associada ao tempo de execução da movimentação e a sua articulação com a respiração. Quando este se inicia, devemos inspirar o ar e toda vez que retornarmos ao centro (e o olhar é dirigido àqueles que observam o jogo), soltá-lo. Portanto, compreendemos também o processo de expiração e inspiração como mediador da ação, isso ajuda a pontuar e definir o percurso, demarcando as linhas imaginárias no espaço.

Após a incorporação deste exercício, partimos para uma proposta de improvisação com a máscara sobre o rosto. Previamente, antes de entrar em cena, os participantes devem definir rápida e mentalmente uma relação simples com cada parceiro de cena que está ao seu lado: eu gosto ou eu não gosto. Esta indicação/sensação deverá ser transmitida durante o jogo, no qual é permitida apenas a execução da sequência livre com os oito movimentos da cabeça.

O jogo se inicia com o objeto cobrindo as expressões faciais, sendo que a própria constituição física dos atores se coloca em evidência. A ausência de formas dessa máscara transforma o corpo-máscara em um bloco e intensifica a comunicação corporal. Os entrelaçamentos de olhares e os desenhos do jogo das linhas no espaço estabelecem as diferentes relações entre os jogadores. As intenções se constroem e se revelam espontaneamente por meio dos movimentos.

Assim como em exercícios feitos com a máscara neutra, nessa prática, evidenciam-se os trejeitos e os vícios corporais e leva-se um tempo até que os jogadores percebam e assimilem a duração instaurada pelo objeto. Portanto, pede-se que os atores se atentem a suas posturas físicas e que trabalhem a execução dos gestos e dos movimentos com economia e precisão, 'o mínimo é menos'. Vale ressaltar que não está em questão a construção de personagens, enredos e ideias criativas. Sem se preocupar em demonstrar constantemente os sentimentos positivos e negativos em relação aos parceiros, o jogo deve acontecer espontaneamente no estabelecimento do olhar e das relações, no movimento e entrelaçamento das linhas imaginárias.

A mesma proposta pode ser feita alterando os posicionamentos dos participantes no espaço, bem como o nível da altura dos assentos. Essas alternâncias estabelecem outras dinâmicas sobre os desenhos e ângulos dos olhares. Os traçados das diferentes linhas que partem do movimento da cabeça, por consequência, influenciam o jogo da cena e contaminam as intenções.

O jogo pode ser visto como uma primeira experiência para a receptividade das formas mais abstratas, uma articulação de olhares e linhas que se tornam visíveis à comunicação simples. O formato embrionário, ou seja, sem um contorno que delimite a composição de um caráter, como o que acontece com as máscaras expressivas,

propõe um corpo inacabado, que se move simplesmente a partir da respiração e do movimento bem executado.

2.1.3 NO ESCURO TÁTIL: CONTATO E PRESENÇA

Como observado no exercício anterior, a utilização da máscara que denominamos embrionária provoca o redimensionamento da organização e da estrutura corporal. O tronco passa a ser o vetor que sustenta o objeto e é o nariz (a pequena bola ao centro no lugar dos olhos) que conduz e direciona o movimento da cabeça, desenhando linhas e intenções no espaço e estabelecendo o jogo de cena. Contudo, a proposta de jogo que se segue desenvolve-se de um modo mais livre, permitindo além da movimentação do pescoço, que os atores se locomovam pelo espaço.

O exercício deve ser realizado em duplas e se inicia de mãos dadas. Antes de começar, os atores devem combinar que um deles deseja sair do espaço delimitado de jogo (da cena) e o outro prefere ficar; os mesmos não podem combinar quem são e nem onde estão, simplesmente entram em cena e jogam com essa situação. A indicação previamente fornecida pelo diretor/professor é que, quando apertarem as mãos, devem, primeiramente, trocarem olhares e, em seguida, passarem o foco para a plateia.

O jogo começa e logo tentamos reconhecer e identificar as duas figuras recobertas pela máscara-massa 'indefinida'. Os corpos dos atores se colocam em evidência, sendo que qualquer movimentação sugere uma intenção e provoca uma leitura para quem assiste. Primeiramente, a ação cênica se estabelece entre os jogadores, que se deixam afetar inicialmente pela respiração e pelo contato com o parceiro. Os primeiros impulsos surgem deste encontro e devem ser comentados e compartilhados com o público (Figura 18).

Figura 18 – Máscaras da Familie Flöz utilizadas em *Workshop* (Arquivo pessoal 2009)

Assim como no exercício anterior, a expiração está relacionada ao movimento e à comunicação. Podemos associar isso ao início do desenvolvimento da triangulação, um princípio técnico fundamental na linguagem cômica, tanto da máscara como do palhaço. É ela quem rege a orientação do olhar do corpo-máscara e comunica/revela as intenções e os sentimentos. No entanto, este tema será desenvolvido com maior profundidade no terceiro capítulo desta dissertação.

O jogo exige, sobretudo, um estado de calma, controle e receptividade, pois os atores encontram-se praticamente no escuro, tendo disponível apenas sua própria presença. A relação entre eles se estabelece pelo contato físico e pela cumplicidade que desenvolvem. É preciso ter calma para perceber as pequenas intenções, as quais surgem tanto por meio deste contato, como da própria respiração, dos sons e dos pequenos impulsos. O diretor ou o professor pode também solicitar que os atores olhem para a plateia em determinados momentos da improvisação. Sua voz assume importante papel como condutor e orientador do jogo, no qual os atores se tornam seres ingênuos, de fato, embriões.

De nada servem as ideias preconcebidas, pois a cena é movida pela percepção de cada instante e pelo desenvolvimento do olhar, da escuta e da atenção; envolve a articulação de uma percepção sensorial e temporal sobre a situação. No relato de uma atriz, após participar de tal jogo, reconhecemos a importância da crença na ação jogada, no tempo presente, para tornar a cena uma verdade crível:

Colocar a máscara e pegar na mão da Sofia (minha companheira de cena), me fez buscar na mão dela uma ligação e um apoio entre nós duas – como eu fazia quando criança, com meu pai quando andava

com ele na rua de olhos fechados. De tal forma que tinha que estar tocando nela e sentindo-a de alguma maneira. As coisas foram se intensificando e eu queria senti-la cada vez mais, pois era meu apoio, e daí surgiu o nosso conflito, pois ela não queria, mas eu queria. Isso é desesperador e, no decorrer do conflito, eu acabei colocando a minha mão em seus seios. Isso não foi premeditado, mas aconteceu, foi espontâneo, quando vi elas já estavam lá. Eu percebi que havia uma reação contrária à minha acontecendo no corpo da Sofia, era tudo muito sensorial, e a cena foi acontecendo na minha cabeça a partir da minha relação com ela. A minha respiração começou a ficar ofegante por conta da falta de ar que a máscara me causava, e tudo aquilo foi intensificando cada vez mais minha emoção. Até que, de repente, cadê Sofia? Ela havia sumido. No momento em que deixei de senti-la, toda imagem que havia construído sumiu, e um negro se instalou²⁷.

Ao mesmo tempo em que a ação deve fluir entre os atores, eles precisam manter a liberdade individual. Como essa máscara não tem buracos no nariz, a respiração é ralentada e dificultada, provocando um estado de calma. Alguns atores não conseguem enxergar nada durante o jogo, eles permanecem o tempo todo no escuro. O que os conduz, nesses casos, é o contato com a mão do parceiro e a voz do diretor. Muitos se impressionam com este estado e relatam que a experiência os conduz a um estado de presença e de percepção diferenciado, como se ouvissem apenas o som interno ao longo do exercício, um repertório inconsciente feito de microscópicas sensações.

Em outra experiência, partindo da mesma proposta de jogo, os jogadores levaram tão a fundo corporalmente o objetivo de um querer sair e outro ficar, que acabaram soltando as mãos e se distanciando. Eles deram alguns passos em direções opostas e, lentamente, pararam. Permaneceram imóveis por um tempo olhando para a plateia. Aos poucos, foram deixando seus corpos transparecerem que não tinham vontade de seguirem sozinhos e, simultaneamente, começaram a se procurarem pelo palco. Ao se encontrarem, abraçaram-se felizes, deram as mãos e saíram aliviados e satisfeitos por estarem juntos novamente. A cena permitiu leituras distintas por parte dos observadores presentes. Alguns visualizaram um casal que se separou e logo em seguida se arrependeu, outros viram uma mãe que se distanciou de seu filho em meio a uma multidão. Contudo, os atores apenas sofreram e respeitaram as consequências de suas ações, não pretendendo contar alguma história.

²⁷ Relato de uma aluna após aula com a máscara.

Quando se atinge simples e tal qualidade de jogo, a imaginação é exercitada para além de parâmetros realistas e permite a visualidade do irreal, daquilo que não é concreto. O exercício pode ser visto como uma escritura cênica, uma dramaturgia que se faz nesse breve encontro improvisado e que mostra situações simples e demasiadamente humanas. A forma embrionária da máscara gera ações básicas e, muitas vezes, universais. Propaga o desenvolvimento de impulsos primários, situações simples e cotidianas, sem grandes conflitos psicológicos. O espectador se identifica com tal embrião, sem caráter definido que nasce, desenvolve-se e transforma-se perante seus olhos.

No geral, detectamos uma tendência comum durante as experimentações com essas máscaras, deparamo-nos cobertos por essa forma ainda por vir. Devido ao fato de não representarem um personagem, elas evidenciam a forma bruta da nossa própria constituição física e nos obrigam a atuar, então, com e a partir do silêncio e do contorno do nosso próprio corpo. Nesse imensurável território de afeto, a grande dificuldade é perceber e sentir os impulsos primários que nos move. No transitar tênue entre o interno e o externo, a dificuldade de equilibrar e desenhar as imagens pessoais, que se despertam a partir do encontro com outro corpo, soma-se à reação de uma plateia. Criam-se expectativas desejando realizar uma boa cena ou tenta-se ter boas ideias. Julgamento e críticas constantes nos distanciam daquilo (da ação presente) que está realmente acontecendo. Temos dificuldades de levar até as últimas consequências um impulso ou uma ação primária, e nos perdemos nas várias possibilidades de agir.

São novamente as mais sensíveis percepções físicas e orgânicas que conduzem o corpo, provocando um esvaziamento de nós mesmos e uma revelação da grande beleza da linguagem: seu poder de evocar o que é vivo e latente, o que é mais humano e universal. 'Esvaziar-se' (de ideias e pensamentos pré-concebidos) é o que possibilita o preenchimento dos acasos e do material do qual o ator se serve durante a cena, revelando a simplicidade e a verdade dos acontecimentos. Por outro lado, é também um exercício, no qual estamos constantemente em perigo e que apresenta uma questão paradoxal, pois o olhar que não enxerga através da máscara é o mesmo que comunica as sensações. A forma silenciosa, conduzida pelo nariz-olho -uma pequena esfera- indica e pontua a cena, desenhando no espaço e envolvendo o público.

Os jogos apresentados neste capítulo trabalham com o imprevisível e com a lógica do acaso, do inusitado e da intensificação do encontro presente. Assim, traços

embrionários e formas potentes se desdobram em impulsos silenciosos, que propõem uma abertura para o vir-a-ser do corpo-máscara. Por fim, no escuro e no silêncio, num fluxo constante, do mesmo que descreve José Gil, o olhar se desdobra, transformando-se em respiração e mobilidade:

Olhar não é ver unicamente – é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas, amontoados, aglomerados, tufo, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações sensíveis (olhar é entrar na atmosfera das pequenas percepções) [...]. Na atmosfera nada de preciso é ainda nado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz pressentir a forma pro vir que nela se desenhará. A atmosfera muda, então, se torna clima, define-se, assume determinações e formas visíveis (1996, p. 52).

2.2 UM ROSTO QUE SE INVENTA: DESDOBRAMENTOS FORMAIS NO OBJETO

O processo de construção das máscaras teatrais subentende-se como uma mudança da condição estática do objeto, que leva à ilusão de uma terceira dimensão, quando o mesmo se torna vivo sobre o rosto do ator. Dentro de tal raciocínio, pode-se dizer que os interesses do teatro se voltam à construção e à elaboração desse formato plástico transformador, o qual, por sua vez, necessita de conhecimentos artísticos específicos para a sua criação.

Tendo em vista a fusão corpo-objeto, o trabalho plástico envolvido na construção de uma máscara pressupõe a articulação e elaboração formais que resultam em uma face ‘inventada’, como um projetor de expressões definido pela composição de linhas, ângulos, cores e volumes. No entanto, a emoção e os sentimentos impressos aparentemente imobilizados devem ser flexíveis, quando manipulados. No primeiro capítulo, relacionou-se a construção da máscara ao processo de criação da escultura; utilizou-se a obra de Rodin para discutir os princípios da profundidade e de transição dos movimentos e sentimentos na composição formal. Novamente foram estreitados os vínculos com as artes visuais e foi pensada a máscara como um quadro ou uma pintura.

Leonardo da Vinci, em seu “Tratado da Pintura”, descreveu o rosto como o reflexo da alma:

Tu não darás ao rosto que chora o mesmo movimento daquele que ri, embora muitas vezes eles se pareçam, pois o método eficaz, exatamente como a emoção do ri, é diferente daquele do choro [...]. Aquele que derrama lágrimas levanta a sobrancelha do lado interno e as comprime, produzindo rugas entre elas e logo acima; os cantos da boca ficam para baixo; e aquele que ri os tem para cima e as sobrancelhas abertas e separadas (da VINCI *apud* JEUDY, 2002, p. 43).

Apesar de o artista abordar a pintura (superfícies planas), este mesmo princípio de direcionamento das linhas expressivas se aplica à construção de uma máscara. Contudo, sendo esta uma composição tridimensional, as feições nela desenhadas e modeladas resultam em expressões que permitem diversas possibilidades de leitura, tais como o contraste dos planos, os diferentes relevos e os jogos de sombras. As formas são rígidas e fixas, mas a movimentação do corpo possibilita o transitar e a visualidade de sentimentos distintos, provocando no espectador imagens transitórias que causam a impressão de um objeto vivo.

Pensar a máscara como uma pintura é uma maneira também de refletirmos sobre como a imagem ou o desenho configuram uma duplicidade, que fornece visibilidade iminente ao que se constitui como o imaginário. Oferece ao olhar uma possibilidade de rever o mundo e de tecer relações, por meio das semelhanças e da textura imaginária do real. A pintura evoca tanto o tátil como causa voluminosidade ao mundo, podendo observar aquilo que parece invisível, levando à última potência um delírio que é a visão por si só. O pintor estuda os meios para dar visibilidade ao mundo que vê, organizando luz, sombra, reflexos e cores: “o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo” (PONTY, 1908, p. 18).

Assim como Lecoq (2010, p. 93), acreditamos que, ao passar pela experiência da confecção, despertamos nossa sensibilidade para uma relação mais íntima e profunda com o jogo das formas. A construção da máscara permite a revelação de uma profundidade que opera dentro da matéria, que se desperta em nós como uma visibilidade a ser criada no espaço. Nesse processo, a realização de cada traço ou expressão surge como o resultado de uma escolha, da observação e do pensar em formas.

Sob essa perspectiva, a seguir é apresentado um processo de confecção de

máscaras de papel e o desenvolvimento de suas diferentes etapas, baseado nos princípios de criação de Amleto e Donato Sartori. Mais do que estabelecer um modelo de procedimentos técnicos ou fixar uma metodologia, interessa-nos a ação criativa que está por trás do processo de construção do objeto. Nosso olhar sobre o desenvolvimento de máscaras pretende um direcionamento para a descoberta do jogo de formas, a maneira como projetamos e damos concretude a uma imagem interna e como esta ganha mobilidade a partir da articulação com a movimentação do corpo.

2.2.1 A TRANSPOSIÇÃO DO TRAÇO: UM PROCESSO DE MODELAGEM E CONSTRUÇÃO DE FORMAS

Considerando a perspectiva da máscara como uma pintura ou imagem que dá visibilidade à presença e aos jogos de formas, pode anteceder ao processo de confecção um projeto de estudo sobre suas características principais. Como ponto de partida, são feitos desenhos e esboços para a definição dos traços do personagem que será criado (Figura 19). Compreendemos esta etapa como uma pesquisa de imagens que cerca e reflete o universo imagético que está sendo evocado, na qual podem ser utilizadas fotografias de pessoas ou animais como referência, cujas características se assemelham àquilo que está sendo imaginado.

A elaboração de um 'rascunho' é de extrema importância, pois representa o momento em que projetamos, sobre o papel, as primeiras imagens internas, procurando concretizar os contornos que se apresentam, ainda impalpáveis, quando imaginamos o personagem. Não se trata de uma execução com precisão técnica ou modelos a serem seguidos, mas um exercício particular e individual que nos obriga a pensar através de formas, linhas e cores.

Figura 19 – Desenho feito para a criação da máscara durante Curso de Sartori na Itália (Arquivo pessoal)

A partir deste estudo, projeta-se o desenho feito para o plano tridimensional, ou seja, do bidimensional partimos para a modelagem. Para a criação de meias-máscaras que recobrem apenas a parte superior do rosto, deixando boca e queixo expostos, o ideal é ter como base o molde de gesso do rosto do ator que irá utilizá-la (Figura 20). Para que as formas acompanhem a anatomia de seu rosto e se ajustem a ele, Sartori ressalta a importância da máscara ter três pontos que toquem diretamente o rosto, como apoios de contato e ajuste

Figura 20 – Molde de gesso feito durante o curso ministrado por Donato Sartori (arquivo pessoal 2009)

Esse molde de gesso funciona como um suporte negativo, que será preenchido com argila, fornecendo a base sólida para a modelagem. O rosto de barro é colocado

sobre uma superfície plana de madeira, com uma articulação similar a um cavalete de pintura, podendo ser utilizado na posição horizontal ou vertical. Com as mãos e o auxílio de ferramentas específicas, transportamos o desenho-rascunho para a argila, modelando as linhas e os ângulos expressivos no barro (Figura 21).

Nesta etapa, algo semelhante ao processo de atuação se sucede, pois assim como na função de ator, que por trás (ou por dentro) de uma máscara controla e delimita os gestos, a mesma concentração se faz necessária. A partir das imagens internas (impressas também no papel), o corpo modela, gera as formas e define os traços sobre o material. O invisível que está dentro de nós (uma imagem-ideia) se materializa e se desdobra, concretizando a expressão vislumbrada.

Figura 21 – Processo de modelagem em argila, criação pessoal realizada no curso ministrado por Donato Sartori (Arquivo pessoal 2009)

Quando a máscara está pronta e modelada na argila, fazemos outro molde de gesso que será usado para papietagem, a qual consiste na colagem de sobreposições das camadas de papel até se atingir a espessura necessária. Normalmente, são feitas cerca de seis ou sete camadas. Deve-se atentar para que o excesso de cola não transborde para as bordas do molde, a fim de que o mesmo não se grude na superfície de gesso. Nas primeiras camadas utiliza-se um papel mais fino, ou mesmo um jornal,

para que os relevos da máscara inicial não se alterem. As outras podem ser feitas com papel *Kraft* e cola branca. (Figura 22 e 23)

Figura 22 – Molde da máscara em gesso (2009)

Figura 23 – Criação pessoal (2009)

Quando o papel estiver seco, retira-se a máscara de dentro do molde. No entanto, para consertar as pequenas imperfeições, que é a finalização desta construção, aplica-se um tipo de massa usado para o preparo das superfícies de madeira. Após um tempo de espera para secar, devem ser novamente passadas duas ou três camadas de tinta branca. Em seguida, com a lixa, fazemos o pré-acabamento a fim de retirar os desníveis do papel e deixar a máscara mais lisa e uniforme. Em sua parte interna, deve ser passada uma camada de verniz impermeável para que o suor do ator não amoleça o papel, oferecendo maior resistência ao material.

A primeira camada externa deve ser feita com tinta branca (acrílica ou Látex) para que as tonalidades sejam igualadas, em seguida, podemos utilizar pigmento corante para criar as cores e os tons que desejamos. Um efeito bastante utilizado para realçar os traços é a aplicação de um tom mais claro sobre as partes mais volumosas, reforçando as saliências e destacando a profundidade. Nas partes côncavas, coloca-se um tom mais escuro com o objetivo de reforçar o sombreado e acentuar a expressão. Por último, sobre a pintura, aplica-se uma mistura de betume da Judéia e cera incolor, que, além de mesclar os tons, ajuda a causar um efeito de envelhecimento.

Ressaltamos novamente que este procedimento consiste em apenas uma das possibilidades de confecção, porém, existem outras técnicas e materiais utilizáveis para a criação de máscaras, tais como: látex (borracha), tecido, couro ou madeira, entre outros.

Como nos indica Lecoq e sua parceria com Amleto: “uma boa máscara de teatro tem de poder mudar de expressão seguindo os movimentos do corpo do ator” (2010, p. 92). Desse modo, sua mobilidade e capacidade de jogo serão testadas somente em cena, a partir do processo de interação com o corpo que a veste. Quando essa união se estabelece de forma orgânica, os detalhes dos traços das máscaras ganham realce, e a beleza do objeto revela-se no potencial de movimento, na fascinação sobre essa composição que se move e revela diferentes sensações e expressões.

Cada máscara assume uma visualidade própria quando utilizada por atores e corpos diferentes, resultando em figuras totalmente distintas. Podemos analisar esse fato pelo aspecto físico, no qual este processo ocorre pela imagem resultante da integração corpo-máscara. Como cada corpo apresenta uma constituição, essa somatória inevitavelmente se configura de maneira única, resultando em diversas variações. No entanto, essa questão também reflete a relação do visível e invisível, pois aquele que veste a máscara está fora e, ao mesmo tempo, dentro dela. Ele a observa, deixa suas características físicas impulsionarem seu corpo e, organicamente, decide como movê-la.

Por fim, podemos concluir que os materiais e processos de criação são particulares de cada artista, e o que mais importa na elaboração/composição da máscara é novamente a articulação forma e organicidade, o cruzamento que integra forma e conteúdo. Assim, deparamo-nos com um pensamento circular e contínuo que nos encaminha para o capítulo final desta dissertação: a aproximação dos desdobramentos formais, no corpo e objeto, por meio de relatos e pela análise de experiências ao longo de nossa trajetória. Esses dois aspectos se integram e se somam, auxiliando na compreensão mais clara do campo de pesquisa com a linguagem.

3 EXPRESSIVIDADES DIVERSAS

Dez anos de pesquisa sobre a máscara permitiu o desenvolvimento de uma visão multifacetada a respeito deste universo: uma somatória constante entre a percepção do externo (elementos plásticos e visuais) e os impulsos vitais projetados internamente (atuação); o cruzamento dos olhares daquele que de fora constrói a máscara e esta mesma presença preenchendo seu interior.

Desse modo, as próximas páginas desta dissertação constituem a descrição e a análise do material prático da presente pesquisa. Dedicam-se a reflexões sobre os desdobramentos da potencialidade das máscaras expressivas a partir do estudo de quatro espetáculos da Cia Troada.

As máscaras expressivas, ao contrário do que se sucede com as neutras e embrionárias, que procuram reduzir ou minimizar o nível expressivo do rosto, funcionam como imagens-estímulos. Podemos considerá-las composições formais propulsoras de impulsos energéticos que alteram a organização corporal e interferem na qualidade dos gestos e das ações realizadas pelos atores. Assim, por meio da análise e compreensão dos distintos processos de criação, pretendemos investigar a maneira como a plasticidade (concepção dos traços, cores e volumes) reverbera sobre o trabalho do ator e os demais elementos cênicos, transformando o corpo e a qualidade imagética da cena.

3.1 “ESPERA”- GROTESCO

O espetáculo “Espera” foi montado em 2003, e foi o primeiro experimento da Cia Troada. Seu tema central propunha uma reflexão quanto ao aglomerado das massas nos grandes centros urbanos, à falta de espaços habitáveis e à sua consequência perante a sociedade. Sua dramaturgia foi inspirada no texto “Esperando Godot”, de Samuel Becket. As máscaras expressivas foram confeccionadas para a composição dos personagens: a Velha e o Garoto, duas figuras que habitam um carrinho de madeira, os quais costumam ser encontrados espalhados nas ruas da cidade de São Paulo, puxados por catadores de lixo. O mundo dessas criaturas se restringe a essa

plataforma, solitários a inventar situações diferentes para fazer com que o tempo passe mais rápido.

Para a criação das máscaras de “Espera”, fomos movidos pela necessidade de entrar em formas desconhecidas, que permitissem o desprendimento dos condicionamentos e padrões corporais relacionados à estrutura da *commedia dell'arte*. Seu processo de concepção ocorreu com o desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo e concretizou o desejo por uma pesquisa própria também com relação à modelagem.

As obras de Peter Bruegel²⁸, contemporâneo de Rabelais, e seu universo grotesco, que retrata multidões e cenas populares, com destaque para o absurdo da vulgaridade e da loucura humana, foram utilizados como fontes de inspiração. Os trabalhos de Bruegel também revelam imagens de corpos deformados, descontrolados e expostos sem pudor.

Segundo Bakhtin, no grotesco, todas as excrescências e ramificações assumem um significado particular, tudo aquilo que prolonga o corpo. Os traços do rosto humano adquirem contornos e expressões antinaturais e animais (BAKHTIN *apud* ECO, 1993, p. 147): o nariz substitui o falo e se destaca nas imagens corporais; os olhos esbugalhados testemunham tensões interiores e a boca é considerada a parte mais importante e dominante, ou seja, um abismo corpóreo.

Portanto, as máscaras de “Espera” têm como objetivo transportar os aspectos grotescos para a construção dos personagens. Como uma lente que distorce a realidade, elas provocam uma alteração sobre o corpo e a presença cotidiana dos atores. Na representação visual, a deformação estrutural do corpo-objeto provoca outro olhar sobre o universo dos catadores de lixo, que passam a ser vistos como seres ‘atemporais’, perdidos em um lugar/espço não mais cotidiano.

Para o início dos ensaios, foram confeccionadas máscaras inteiras a partir dos moldes de gesso dos rostos dos atores, com o intuito de trabalhar primeiramente a construção dos corpos dos personagens, partindo do silêncio. A personagem Velha foi inspirada no quadro *Dulle Griet*, de Bruegel e é marcada por uma expressão intensa, composta pelo formato acentuado do nariz e do queixo, ambos curvados para baixo. Já a máscara do Garoto surgiu de uma inspiração livre, a partir das propostas

²⁸ Bruegel criou algumas das primeiras imagens de protesto social na história da arte, tais como “A luta entre Carnaval e Quaresma”, sendo esta uma sátira dos conflitos da Reforma.

realizadas pelo próprio ator durante os ensaios. Contém traços e contornos arredondados, projetados para os lados e para cima. A pintura de ambas as personagens foi feita a partir da gama de cores pertencentes à iconografia de Bruegel, com tons pasteis, verdeados e ocre (Figuras 24 e 25).

Figura 24 – Fotos do espetáculo “Espera” (Arquivo pessoal, 2002)

Figura 25 – Dulle Griet, de Bruegel (Taschen, 1995)

A plasticidade das máscaras causa um efeito que se prolonga do rosto para o corpo, como se a pele e os membros fossem a extensão das deformidades

fisionômicas. O eixo da coluna acompanha a assimetria dos traços expressivos, provocando uma deformidade que se prolonga para os braços e as pernas, reverberando também nas articulações. A composição corpo-máscara em “Espera” resultou em figuras ‘tortas’, ou seja, deformadas, com um tônus muscular elevado, as quais acompanham a rigidez da própria materialidade do objeto.

As improvisações realizadas nos ensaios eram conduzidas por orientações do diretor. Sem jamais nos observarmos no espelho, a imagem do parceiro de cena representava um grande estímulo para a criação de nossas próprias figuras. Refletia a quebra da lógica e do raciocínio convencionais, provocando a realização de ações absurdas e sem sentido, tais como cuspir um no outro, procurar piolhos e inventar brincadeiras banais. A dramaturgia Becketiniana (Teatro do Absurdo) intensificava os comportamentos absurdos e a atmosfera *nonsense* da peça.

Ao processo de transformação, tanto dos corpos como dos raciocínios que moviam as figuras, relacionou-se a ideia de anonimato, defendida por Amleto Sartori:

O anonimato que a máscara proporciona ao ator, permite que ele faça descobertas como se fosse um indivíduo com vida independente, agindo num espaço vazio, totalmente livre de preocupações dos julgamentos sobre sua conduta. Desta maneira, o ator se permite uma liberdade que o leva a desenvolver um caráter moral completamente desenfreado (MASCHERE; MASCHERAMENTI, 1996)²⁹.

A imoralidade desenfreada construída nos ensaios gerava também uma mudança na atuação do diretor, que, para a condução desses seres, quase irracionais, precisava levantar seu tom de voz e colocar-se como um domador para ser obedecido por suas feras. A energia produzida pelos atores era instintiva e impulsiva, e a voz da direção era unicamente o que os freava.

Após a primeira etapa de ensaios com as máscaras inteiras, quando as figuras estavam concebidas, foram construídas as meias-máscaras, utilizadas, então, para a finalização do espetáculo. Nessa transição, foi necessário realizar algumas alterações sobre os formatos iniciais, permitindo que o corte de sua parte inferior se encaixasse e articulasse com a boca e o queixo. Em tal junção, papel, pele e músculos se mesclam, formando um terceiro elemento.

²⁹ Texto retirado do site do grupo Moitará traduzido por Júlio Adrião.

O ato de expor parte da face provoca alterações tanto na representação visual do corpo-máscara, como em sua constituição e funcionamento internos. A ativação e a tonificação muscular são intensificadas e o uso da voz é permitido. Para Deleuze (1983), “E o grito, o grito de Bacon é a operação pela qual o corpo inteiro se escapa pela boca. Todas as convulsões do corpo” (p. 8). Assim, a boca pode ser vista como o órgão pelo qual se atravessa a voz e a intencionalidade sonora do corpo-máscara. Os impulsos orgânicos (derivados das formas) se articulam como vibrações, e o som também se revela como um desdobramento da materialidade: máscara integra gesto, som e coloca tudo em movimento.

A Velha, na versão meia-máscara, teve o nariz proporcionalmente aumentado, curvado para baixo e mais acentuado, a fim de poder manter sua agressividade. Esta era a única personagem que falava; portanto, a musculatura da boca se enrijecia acompanhando o queixo estendido para frente, formando uma ‘embocadura’ para dilatar e projetar a voz, reforçando a apresentação de seu caráter. Já aquela do Garoto teve a abertura dos olhos amplificada e as expressões (linhas) prolongadas, por se tratar de uma figura mais jovem e curiosa. O personagem não falava e nem emitia sons, por isso seu olhar era essencial para intensificar suas ações e reações.

Quando inteiras, as máscaras apresentavam tons fortes e, na transição para meias-máscaras, a intensidade da cor foi diluída. A Velha, que tinha como base coloração verde escura, quando reduzida, foi pintada com um verde mais claro e, para reforçar os traços, as rugas e os relevos mais profundos (as sombras), utilizou-se um tom mais escuro, quase cinza. A mesma mudança de tonalidade foi aplicada à cor ocre da máscara do Garoto. No entanto, nela não foi intensificada com cor escura as partes mais profundas, justamente para manter a sua jovialidade em relação à Velha.

A alteração das cores minimizou a aparência animalesca das figuras, trazendo-lhes mais humanidade. Os traços mais sutis dos olhos e das sobrancelhas contribuíram igualmente para essa humanização e, do mesmo modo, geraram alterações sobre a gestualidade e as ações. A junção do objeto com a pele, com os tons dos figurinos e com os penteados dos cabelos geraram, por fim, uma unidade estética na representação.

O jogo da máscara expressiva, semelhantemente às neutras e embrionárias, relaciona-se a uma poética interpretativa precisa e concisa. Trata-se de uma linguagem material, com a necessidade de códigos para a comunicação. O desenho das formas que são manipuladas pelo ator exige um controle e uma adequação dos

movimentos e impulsos físicos. Sua aprendizagem leva à busca constante de equilíbrios, como afirma Ariane Mnouschkine: “entre o fácil e o simples; o decorativo e o necessário; o extremo e o necessário; o ilustrativo e o estado; buscar o pequeno para encontrar o grande” (FÉRAL, 2012, p. 65).

A partir da análise de concepção das máscaras expressivas e de sua utilização no espetáculo “Espera”, a seguir, algumas premissas e diretrizes fundamentais para a compreensão de seu jogo são esquematizadas.

3.1.1 A construção de um eixo como base para o corpo-máscara

O que é denominado de eixo representa a materialização corporal da máscara, que está ligada, principalmente, à posição e mobilização da coluna e do quadril. Antes de vestir a máscara, o ator deve observá-la atenciosamente deixando suas formas, aos poucos, causarem-lhe impressões. Suas características mais latentes, tais como o formato do nariz, a espessura das rugas e as linhas da sobrancelha, compõem um conjunto de vetores e diretrizes que é projetado e incorporado fisicamente.

Nesse processo de fusão com as linhas expressivas do objeto, a coluna se torna maleável e moldável, recebendo os direcionamentos dos vetores relacionados à imagem fornecida e se tornando a estrutura base para a sustentação da máscara. O posicionamento do tronco, por sua vez, interfere na posição dos outros membros e das articulações. No caso de meias-máscaras, os músculos da face que não estão por trás da máscara, como a boca, o queixo e os olhos, também são afetados.

Na *commedia dell'arte*, como é possível reconhecer em suas representações feitas a partir da década de 1940, quando Strehler estabeleceu um eixo físico padronizado para os tipos sociais, os personagens são identificados também por meio de uma postura corporal específica. Por exemplo, o Pantalone apresenta quadril e queixo projetados para frente e peito para trás e o Arlequino, peito e testa para frente e quadril, posteriormente. O ator incorpora tal estrutura e eixo definidos e aprende a entrar em tais formas delimitadas. Por sua vez, elas despertam um tipo do qual todos apresentamos um pouco de semelhança. Assim, ao experimentar e vivenciar a padronização física desses personagens, conseguimos trazer contribuições pessoais para a construção da figura, em menor ou maior grau, por meio da observação da natureza humana.

No entanto, no trabalho com máscaras expressivas, o ator precisa encontrar um

eixo próprio para sustentar o corpo-objeto. Utilizando a máscara, ou mesmo sem ela, são propostos exercícios para ativar a percepção e mobilização da coluna, tornando-a mais flexível e disponível. Um dos exercícios mais utilizados em treinamentos para tal fim é a experimentação de diferentes posturas. Os atores caminham realizando ondulações com o tronco e, ao comando, param na posição em que se encontram naquele exato instante. Em seguida, voltam a caminhar deixando esta curvatura e a alteração da musculatura interferirem sobre seu andar, olhar e ritmo. Aos poucos, é possível observar surgir o esboço de uma figura, a partir da construção de um eixo mobilizador característico. O ator deixa-se contaminar por essa nova estrutura corporal e a máscara vive.

Outra possibilidade de exercício para o desenvolvimento de mobilidade da coluna é a projeção, para frente ou para trás, de determinadas partes do corpo, como peito, nariz, testa, queixo, ombros e joelhos. As modificações causam variações na estrutura corporal que também podem ser trabalhadas e modeladas na criação de figuras diversas.

No espetáculo “Espera”, o nariz grandioso e curvado da Velha atua como um vetor direcionado para baixo, provocando um peso, que, sobre as vértebras, promove uma grande ondulação sobre a coluna e força o dobramento dos joelhos. Já as linhas das rugas dos olhos e das sobrancelhas se estendem para os ombros, proporcionando também neles uma reverberação lateral. Na figura do Garoto, a abertura dos olhos faz com que os ombros sejam projetados para cima e para as extremidades, configurando-se uma base de sustentação ao farol dos olhos. As formas arredondadas das bochechas têm suas projeções na barriga, que se desloca para frente, causando uma alteração por sua vez também no andar e na movimentação da figura.

O trabalho de criação dos eixos na linguagem da máscara pode ser visto como um jogo de modelagem do corpo, que envolve, além do trabalho físico, o desenvolvimento da percepção e de reflexos intuitivos. Quando se define um eixo como estrutura da figura, é preciso perceber o que tais alterações na postura corporal provocam em um nível mais profundo, para além da construção formal. Deve-se notar quais são suas reverberações quanto a impulsos sensíveis e criativos, capazes de gerar ações e movimentações autênticas e expressivas.

3.1.2 Estados que sustentam o corpo-máscara

O eixo que sustenta o corpo-máscara precisa estar preenchido por uma sensação, um estado emocional interno, para que não seja apenas uma forma corporal 'oca'. Utiliza-se o termo 'estados' quando se refere ao preenchimento do corpo por intenções energéticas, as quais revelam o interior, os lados subjetivo e humano. A subjetividade física precisa ser exteriorizada, as sensações e os sentimentos transbordam por meio das movimentações, do ritmo e do olhar, criados a partir desse novo eixo.

O alcance desse estado dilata e intensifica a expressividade do corpo, que fornece vivacidade à máscara, promovendo/efetivando o encontro entre a forma e o movimento e permitindo que o ator cumpra a sua missão. Esta, como afirma Delgan, "é 'explodir' o homem, feito uma granada. Não para mostrar suas vísceras, mas para pôr suas partes em perspectiva, disponibilizá-las em signos, em formas, em movimentos, em ritmos" (DELGAN *apud* FÉRAL, 2010 p. 40). A emoção surge, assim, do reconhecimento entre o signo preciso e a recepção do espectador. A ativação e a organização dos estados se conectam diretamente à situação apresentada, colocando a narrativa em movimento e garantindo a comunicação.

Talvez seja essa uma das grandes diferenças ou particularidades da máscara teatral com relação às ritualísticas. Nessas últimas, a música e o ritmo estabelecem a construção de uma atmosfera extra cotidiana, gerando um estado alterado de consciência. O objeto cobrindo o rosto fortalece o elo entre o mundo espiritual e o real, e quem estiver por detrás dele é possuído por alguma entidade. Esta proteção permite, assim, a execução de danças e movimentos particulares. No teatro, algo muito parecido também se sucede ao uso da máscara, no entanto, esses estados precisam ser disponibilizados em signos e manifestados sobre um controle das ações e das movimentações no espaço.

Uma das maiores dificuldades neste processo é alcançar e manter um estado com sinceridade, sem fingimentos ou movimentações artificiais e estereotipadas. O trabalho com os estados pode ser introduzido a partir de exercícios práticos, como caminhar pelo espaço experimentando diferentes ritmos de respirações. Se a respiração for acelerada, por exemplo, conseqüentemente intensificará a velocidade dos passos e o ritmo. Quando, ao contrário, ela é ralentada, provoca certa lentidão na movimentação. Outra possibilidade de exercício ocorre pela exploração de diferentes apoios dos pés sobre o chão. A incisão e o controle do peso do corpo geram a necessidade de uma organização corporal para a locomoção, que conduzem a

alterações significativas de concentração e presença.

Em “Espera”, os estados dos atores caracterizavam dinâmicas mais impulsivas e instintivas, exteriorizadas por meio de ações precisas e gestos grandiosos. Por estarem muito próximas a energias animais, existe uma forte mudança do tônus muscular e as figuras transitam entre calma e raiva.

Contudo, vale ressaltar que essas são apenas algumas indicações para a ativação do que está sendo chamado de estado. Esse mesmo princípio recebe diversos nomes quando se discute a linguagem teatral, e pode ser conduzido de maneiras distintas.

3.1.3 A ação do corpo-máscara

Definido o eixo como a materialização corporal da máscara e os estados como o preenchimento do que circula dentro da estrutura, as ações e os gestos representam os desdobramentos constantes dessa invisibilidade e da corporeidade subjetiva.

Existe uma abordagem minimalista, inspirada na *commedia dell'arte* e no teatro oriental, que propõe uma clareza dos gestos, relacionada, sobretudo, ao domínio do tempo e do controle sobre os movimentos. Por meio de pausas e da respiração, os atores representam uma situação ou uma sequência estabelecida. Assim como em uma construção verbal, temos as vírgulas, as exclamações e outros sinais que pontuam e conduzem a narrativa.

Com a máscara, espera-se o mesmo cuidado para se atingir a comunicação. Executa-se com precisão uma ação por vez, os gestos pontuam as intenções e conduzem o olhar do público. A movimentação não pode ser muito rápida para que as imagens não se misturem, confundindo o espectador. O modo como a figura mascarada se movimenta revela sua existência no mundo material, apresentando-nos sua lógica e particularidade.

Uma simples sequência de ações, como pegar uma flor, cheirá-la e depois jogá-la, pode ser executada por duas máscaras distintas e mostrar imagens e gerar reflexões completamente diferentes. Se a primeira retrata uma jovem, radiante de felicidade a caminho de um encontro amoroso, teremos uma leitura. Se o mesmo percurso for executado por um senhor idoso, cansado, que encontra a mesma flor atrapalhando sua passagem, veremos outra história. Portanto, a gestualidade pode ser considerada como desenhos realizados no espaço. Do mesmo modo que uma

ferramenta ou material de desenho possui um formato próprio (pincéis finos ou grossos, canetas com ponta larga ou fina), a máscara também imprime no espaço marcas particulares, de acordo com sua aparência.

Em “Espera”, as formas grosseiras e brutas das máscaras provocam uma gestualidade caracterizada por desenhos grandes e precisos, como um pincel largo que imprime traços espaçados sem muita delicadeza. Coletivamente, desenvolveu-se um roteiro de ações a partir de jogos e improvisações, que deveria ser executado sem alteração, como por exemplo, a cena em que o Garoto tenta descer do carrinho. Primeiro, ele se apoia em uma das pernas e, em seguida, lentamente, coloca o outro pé no chão. O tempo da cena se dilata e seu foco está, de certa maneira, sobre a suspensão do movimento desta figura.

Cabe ainda ressaltar os desdobramentos da máscara perante o cenário e como ela exige que se tenha um olhar expandido também nessa estrutura. Definido e estabelecido o corpo-máscara, temos que delimitar a moldura que servirá como janela para o olhar do espectador. Nesse sentido, o carrinho, que é a plataforma sobre a qual vivem os personagens, tornou-se um prolongamento das máscaras. Sua pintura e acabamento acompanham o estilo rústico, com o mesmo jogo de sombreamento sobre as formas, construído com betume aplicado aos vincos da madeira. Revela o mascaramento amplificado da cena e da criação do espetáculo como um todo.

A ligação estética envolvendo características grotescas com o texto de Becket resultou em uma reflexão mais visual do que verbal sobre os aspectos demasiadamente humanos e absurdos que pretendíamos provocar com o uso de máscaras em “Espera”. Em um carrinho de madeira, duas figuras são apresentadas suspensas num espaço grotesco e profano, e a linguagem da máscara se desdobra. As formas grosseiras e animalescas geram o descontrole, o choque muscular e o grito, representando tensões físicas que emanam de uma materialidade rígida. Suas reverberações sobre a coluna incidem na construção de eixos assimétricos e deformados. O tempo da ação e do movimento é desregrado, agressivo e instintivo, atuando como um reflexo do universo de Bruegel.

3.2 “A METAMORFOSE”

Em 2004, o desdobramento da linguagem com a máscara em nossa trajetória

teve sua continuidade pela montagem de “A Metamorfose”, o segundo espetáculo da Cia Troada, uma livre adaptação da obra de Franz Kafka. As máscaras foram utilizadas para provocar uma deformação e a revelação do lado ‘animal’ e estranho dos parentes de Gregor Samsa, o personagem principal do conto, quando ele amanhece transformado em um inseto e passa a viver isolado dentro de seu quarto.

A lógica do conto foi invertida, a história da família e suas reações inusitadas foram colocadas em primeiro plano ao invés do ponto de vista de Gregor. A dramaturgia propunha uma crítica à determinação de papéis e funções dentro de uma estrutura enraizada e procurava enfatizar aspectos absurdos das relações familiares.

A referência iconográfica principal para a criação das máscaras foram as obras expressionistas de Francis Bacon e seu universo ‘do avesso’. O que nos chamou a atenção em suas pinturas e nos levou a usá-las como fonte de inspiração foi a forte impressão causada pela deformação dos rostos retratados. Eles não permitem uma apreciação detalhada da fisionomia e, ao mesmo tempo, remetem-nos fortemente à condição humana interior.

Deleuze, em seu artigo “A lógica da sensação”, fez análises sobre a arte de Bacon e, dentre as diversas reflexões propostas, seu conceito sobre a ideia de figura estabeleceu um sistema que propõe um sentido agregador dos termos ‘corpo-cabeça-rosto-máscara’:

O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é o rosto e nem tem um rosto. Ela é uma cabeça, pois a cabeça é parte integrante do corpo. Ela pode mesmo se reduzir à cabeça. Retrata, Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Existe uma grande diferença entre estas duas coisas. Pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo. Não é porque a ela falte espírito, mas é um espírito que é o corpo, sopro corporal e vital, espírito animal, o animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego [...] trata-se portanto de um projeto todo especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto (DELEUZE, 1981, p.11).

As máscaras de “A Metamorfose” assumem, portanto, o lugar da cabeça vinculada à dependência do corpo. O formato de suas expressões revelam o sopro vital e os diferentes ‘espíritos’ dessas figuras. Mais do que representar definições faciais, a exploração da construção plástica pretende revelar fisicamente a

deformação de caráter dos personagens de Kafka.

As três personagens principais retratam os familiares de Gregor: o pai, um senhor gordo, responsável pela manutenção dos velhos hábitos; a mãe, esguia e alta, sempre vaidosa e preocupada com a manutenção da ordem; a irmã mais jovem, dependente, bonita, tocava seu violino terrivelmente mal, mas era admirada por todos.

Assim como em “Espera”, primeiramente foram confeccionadas máscaras expressivas inteiras para os ensaios, as quais foram, posteriormente, refeitas e adaptadas para permitirem a fala. Elas traziam em sua composição algumas características pessoais dos atores, somadas a traços distorcidos e a um estranhamento das linhas expressivas, por meio do exagero e do uso das cores fortes aplicadas à pintura.

Tais concepções apresentam semelhanças com o trabalho de criação de Amleto Sartori, quando o artista trabalhou para o espetáculo de Pirandello, “Seis Personagens à procura de um ator”, em 1952. Essa proposta nada se assemelhava aos padrões formais das conhecidas máscaras da *commedia dell’arte*, como vinha fazendo desde o início de sua parceria com Lecoq. Para essa criação, o caráter animalesco da comédia italiana foi abolido e ele procurou representar figuras mais humanas, indicando e materializando as características psicológicas dos personagens. Deveriam fixar imutavelmente a expressão do sentimento fundamental de cada personagem, como o remorso do pai ou a dor da mãe.

Para o escultor conseguir filtrar o essencial, o ‘sentido profundo’, como pretendia Pirandello, precisou estudar a expressão global do corpo dos atores com relação à máscara bem como o jogo de iluminação das cenas. Ao observarmos seus desenhos de estudo, identificamos linhas invisíveis que partem da máscara e se estendem para a coluna, afetando a postural corporal das figuras (Figura 26). Detectamos, na imagem final, um fluxo energético que caracteriza o estado de ânimo de cada personagem.

Figura 26 – Desenhos de estudo feitos por Sartori para o espetáculo “Seis Personagens à procura de um autor. (SARTORI, 2005)

Como podemos observar, o desenho das máscaras propõe caminhos claros para a criação de corpos. Esse modo de pensar a construção corporal dialoga com o de Deleuze, quando o filósofo detectou que, tanto para Bacon, como para Kafka, “a coluna vertebral não passa de uma espada sob a pele que um carrasco fez deslizar para dentro do corpo de um inocente que dorme” (DELEUZE, 1981, p. 4). O carrasco, portanto, seria os dois criadores, aquele que definiu caráter dos personagens e o artista-escultor que modelou suas formas. O corpo é o inocente que dorme, recebe esses estímulos e se recria, a partir da coluna espada, articulando os membros e modelando sua musculatura (Figura 27).

Figura 27 –Francis Bacon, auto-retrato. (ECO, 2007)

Em “A Metamorfose”, a mãe, extremamente preocupada e submissa, utilizava uma máscara na qual as rugas da testa praticamente se ligavam aos olhos e ao nariz, tornando-se este o eixo principal, ao qual todas as linhas expressivas se associam. Isso ocorre do mesmo modo quando franzimos a testa, e toda a pele e os músculos da face se concentram na parte superior do rosto. O caminhar é influenciado por essa formação e, dos ombros, aparentemente sai uma linha que puxa o corpo para cima. Como consequência, os passos se tornam leves e os movimentos, contidos.

A máscara do pai é caracterizada por traços arredondados, com volume nas bochechas e as linhas expressivas dos olhos e das rugas da testa posicionadas para baixo. As protuberâncias materiais concentradas na face (do objeto) recaem sobre a barriga, inclinada para frente e os joelhos flexionados, o que demonstra a composição de um caráter passivo e uma figura pesada. Já o objeto da irmã contém o mesmo nariz que a da mãe, porém ainda mais empenado, respeitando a estrutura genética da família. Ao invés do acúmulo de rugas, sua superfície é lisa, quase sem marcas, dando-lhe uma aparência mais jovem e leve, cuja ingenuidade transparece também na larga abertura dos olhos, os quais expressam seu caráter curioso. As linhas expressivas também puxam o corpo para cima, acelerando sua movimentação mais ágil, um saltitar quase flutuante (Figura 28).

Além dos parentes de Gregor, há três personagens que aparecem com menos frequência: o gerente, um velho gordo aristocrata; a empregada, uma velha avarenta; e o inquilino, um velho judeu, com uma longa barba. Uma única atriz interpretava essas três figuras, transitando durante o espetáculo por três formas distintas. Não podemos afirmar que as alterações de seu corpo ocorriam de maneira menos intensa, mas o corpo-objeto, nessas representações, diferenciava-se das outras. Configuram-se de maneira mais ilustrativa, pois não existe um aprofundamento em termos de caráter ou depuração das ações e dos gestos. As aparições de tais figuras aconteciam de maneira cômica e, por serem curtas e passageiras, relativizavam a densidade do drama familiar e permitiam uma compreensão rápida do personagem.

Para o gerente e a empregada, foram confeccionadas meias-máscaras, assim como as dos familiares de Gregor. Já a do inquilino, que era um judeu, era inteira, com uma articulação (um elástico) ligando a parte superior com a boca e o queixo a fim de que permitisse a ocorrência da fala³⁰.

³⁰ Alguns anos depois, quando nos aproximamos do trabalho da Familie Flöz, na Alemanha, descobrimos que o diretor Michael Vogel havia confeccionado a mesma estrutura, porém com uma

Durante o processo, a música foi descoberta como um estímulo para os direcionamentos de criação, seu emprego no aquecimento e nas improvisações reverberava e intensificava a mobilização da energia, auxiliando o trabalho de construção dos estados das figuras. Para a montagem final foi criada uma trilha sonora exclusiva, que, além das canções para as cenas, estabelecia uma melodia para cada figura. Seu efeito, assim como em uma construção wagneriana, intensificou a representação visual no espaço da cena, fornecendo um ritmo próprio, incorporado no caminhar, na respiração e na movimentação de cada personagem. As formas se desdobram em expressões sonoras consequentes da combinação dos vetores que mobilizam o eixo do corpo-máscara.

A música também se destaca como um auxílio para o estabelecimento e o controle do tempo com relação à combinação entre a palavra e o movimento. Em “A Metamorfose”, notamos que o excesso de falas tende a ilustrar a ação executada, muitas vezes tornando-se uma ilustração do verbo e interferindo na representação. Voltamos, assim, a repensar a importância da respiração e das pausas como essenciais para o estabelecimento da comunicação, tal como aponta Josette Féral (2010): “é preciso saber lidar com o tempo, para entrar num estado, fixar uma situação, para não misturar a imagem com o todo e confundir o espectador” (p. 44).

O processo de criação de “A Metamorfose” fornece vias práticas para a compreensão do estreitamento da relação entre forma e conteúdo na presente pesquisa. São muitas as percepções suscitadas, os caminhos se alargam e, ao mesmo tempo, faz-se necessária a busca por novos treinamentos e meios de conhecimento para se atingir os objetivos almejados. Em termos de confecção das máscaras, registrou-se ainda uma forte ligação com a *commedia dell'arte*. Contudo, concluiu-se que a linguagem e as referências iconográficas podem ser ainda mais libertadoras no campo da criação.

técnica mais depurada para o espetáculo Wintermärchen. Havia outra máscara dentro daquela observada, feita sobre o molde do rosto do próprio ator. Elas se encaixavam e havia um elástico ligando uma à outra.

Figura 28 – Espetáculo “A Metamorphose” (Arquivo pessoal 2004)

3.3 “A SOMBRA DAS NUVENS”

O terceiro momento da presente investigação sobre a criação de máscaras foi a montagem do espetáculo “A sombra das Nuvens”, para ser apresentado em espaços abertos, como parques e praças. O texto, longo e rimado, apresentava um conteúdo bastante metafórico, em clima festivo e popular, escrito pelo próprio diretor, Vinicius Torres Machado.

A fábula, narrada por uma velha, a Pascoela, conta a trajetória de Quina, uma menina que sobe em uma escada que a conduz ao céu para descobrir o que está por trás das nuvens. Em tal busca, a personagem se relaciona com figuras fantásticas mascaradas que cruzam seu caminho, como o velho da caverna do pensamento, os Diabos, os Soldados revolucionários, os Irmãos Caminhos e o Vendedor da sorte. No final da peça, Quina percebe que o fim da escada é também o seu próprio fim, e, em frente ao público, retira sua máscara e compreende que também é um personagem e tudo aquilo ao seu redor é apenas uma encenação.

Em relação à sua estrutura, a montagem representa uma revisita à *commedia dell'arte*, no que diz respeito à exploração do uso da circularidade do espaço cênico, em que as máscaras devem estimular a participação coletiva na apresentação de

personagens-tipos. A qualidade do jogo assinalada em “A Sombra das Nuvens” se aproxima da estrutura da comédia italiana, definida por gestos grandiosos, estilizados, largos e bem desenhados no espaço. Por conta disso, principalmente da forte intencionalidade visual, algumas figuras, como os dois diabos, carregam também uma força grotesca.

No entanto, ao contrário da exploração do improviso, associada à tradição da *commedia dell'arte*, todas as cenas (ações e gestos) são marcadas e definidas. A música era interpretada ao vivo, em um local delimitado no canto direito do espaço cênico. Os atores se revezavam para sua execução, utilizando diversos instrumentos, a fim de criar diferentes atmosferas e pontuar ações e reações dos personagens.

As máscaras tiveram inspiração nos modelos das famosas criações de Amleto e Donato Sartori, que representam a principal referência para este gênero teatral, como analisamos no primeiro capítulo desta dissertação. Quina, por exemplo, vestia uma máscara muito parecida com o tradicional Arlequim, com traços felinos, um pequeno chifre no canto da testa, porém em uma versão feminina, mais delicada num tom rosado.

Contudo, são as figuras fantásticas, criadas exclusivamente para atender as necessidades do texto de “A Sombra das Nuvens”, que nos possibilitam avanços e aprofundamentos em nossa pesquisa. Ao contrário de “A Metamorfose”, na qual a concepção das máscaras pretendia revelar o caráter das personagens, nessas novas concepções a força expressiva material procura exaltar os aspectos visuais dos personagens, por meio de formas mais simples, sem muita definição ou detalhes. Todas foram construídas a partir do molde do rosto dos atores a fim de compor uma unidade entre rosto e objeto.

Os dois irmãos, que representam as possibilidades de caminhos diferentes, usam meias-máscaras que cobrem apenas o nariz e as bochechas, deixando olhos, sobrancelhas e testa expostos³¹. A máscara do Caminho Um é altiva, possui nariz pontiagudo e bochechas retangulares. Ela representa o caminho reto, rígido, direto e objetivo. Já o formato do Caminho Dois, arredondado, tanto no nariz como nas bochechas, caracteriza sua incerteza e flexibilidade (Figura 29).

³¹ Tais máscaras são chamadas também de zigoma ou acento.

Figura 29 – Máscaras Caminhos Um e Dois (Arquivo pessoal, 2004)

O Velho, personagem que mora na Caverna do Pensamento, sempre a dormir e a pensar, simboliza uma figura presa em seus próprios pensamentos, sem nunca enxergar a saída para dita situação. Veste uma máscara marrom escura, com as linhas das bochechas e sobrancelhas projetadas para baixo e um corte muito pequeno na parte inferior dos olhos, reduzindo seu campo de visão, pois sua própria condição não o deixa enxergar.

Completam o quadro das figuras fantásticas o coro dos Soldados, composto por três atores usando máscaras iguais. Eles pretendem fazer uma revolução e disputam pelo poder. Seus movimentos são padronizados e coreografados, propondo uma sátira aos movimentos de revoltas sociais.

Pode-se afirmar que todas as figuras possuem uma reflexão existencial, explorada por meio de uma via poética. As características das máscaras evidenciam elementos visuais que possibilitam uma abertura para o imaginário. Quanto aos personagens da *commedia dell'arte*, que revelam tipos humanos, como o velho patrão avarento ou o servo ingênuo, tolo e faminto, a maioria das figuras criadas para “A Sombra das Nuvens” não apresenta um único indivíduo, mas expressa a somatória de um conjunto de características. Elas podem ser pensadas como pequenas alegorias, que expressam, por suas imagens, uma ideia ou um conceito sobre essências e qualidades humanas.

Assim como os traços e as linhas expressivas das máscaras precisam acompanhar o desenho da boca e do queixo dos atores, o aspecto plástico e visual do objeto ganha força e destaque quando expandido também para a articulação corpo-figurino, agindo como um prolongamento das formas.

Para ilustrar essa relação, recorreremos à caracterização de alguns personagens.

O Velho da Caverna, personagem imerso em uma ‘escuridão’, veste um manto marrom comprido que, assim como a própria figura, se arrasta pelo chão como um prolongamento de seu corpo. Sobre a cabeça possui um gorro, feito do mesmo tecido, que se junta à parte superior da máscara. Além disso, os irmãos Caminhos vestem trajes que acompanham as características de suas máscaras: O Caminho Um veste uma calça longa azul e um paletó vermelho, ambos se ajustando ao seu corpo e acentuando sua silhueta, reta e bem definida. Usa ainda uma cartola comprida preta, deixando-o mais esguio. O Caminho Dois veste uma calça larga verde, um casaco curto roxo com formato arredondado e um chapéu-coco, como a própria composição formal de sua máscara.

A caracterização dos figurinos intensifica a representação simbólica de cada figura. Por se tratar de um espetáculo para espaços abertos, praças e parque, o público não está, necessariamente, presente do início ao fim. As cenas se apresentam como códigos visuais, mais do que como um raciocínio fixado na palavra e no sentido do texto. Nesse caso, o impacto da composição máscara-figurino atua com grande projeção sobre o corpo que se movimenta, também em sua consonância.

Ao desenvolver o conceito do *design* de aparência de atores, a pesquisadora Adriana Vaz (2008) estabeleceu um diferencial em relação à ideia que temos sobre o figurino. Seu significado se expande e se revela fundamental para a composição do corpo-máscara:

Uma ação criativa que seja distinta da mera função de referência, usualmente apresentada como concepção de figurino de um espetáculo que, em geral, é tomada como uma parte acessória da representação, é o que buscamos nomear design de aparência de atores (VAZ, 2008, p. 40).

A autora propôs essa ação criativa sobre uma caracterização mais profunda do personagem como decorrência de uma distribuição dos signos e do resultado de uma construção elaborada, que inclui um estudo amplificado de todos os elementos envolvidos na criação do espetáculo. Assim, o modo *design* de aparência de atores resulta da elaboração de um projeto, que envolve outras competências além da técnica do desenho, do manejo de tecidos e do conhecimento da indumentária, pois se trata da criação não só de uma vestimenta, mas também de uma informação figurada sobre o corpo.

O cruzamento do conceito ‘design de aparência de ator’ com a ideia de

composição do corpo-máscara nos convoca a considerar a importância de todas as relações que permeiam e são expressas no plano visual da composição da figura, entre elas: o próprio material da máscara e seus aspectos físicos; a escolha do tecido e texturas; a distribuição dos volumes e o uso das cores.

Na *commedia dell'arte*, as máscaras eram feitas de couro escuro e traziam poucos detalhes expressivos. Dessa maneira, os figurinos que as acompanhavam eram fundamentais para seu reconhecimento visual dos personagens. Também se somavam aos eixos físicos e às posturas corporais padronizados, possibilitando a identificação dos tipos sociais.

Nos trabalhos de Schlemmer e Picasso e seus respectivos *ballets* com figuras compostas, foram encontrados também reflexos da relevância da harmonia dos elementos na composição de uma unidade visual. Mesmo tendo um caráter mais abstrato, tanto o formato como o peso de tais trajes interferem sobre o ator ou o bailarino, os quais são responsáveis por colocarem esta estrutura em movimento.

A montagem de “A Sombra das Nuvens” possibilitou um avanço em nossa pesquisa, no sentido de se compreender a importância da criação dos figurinos e acessórios como complementos da máscara. As reflexões se alargam ainda mais sobre o território de afeto do plano visual da cena. A criação dessas paisagens imagéticas ressalta o corpo-máscara, transforma e interfere tanto na movimentação como na delimitação do próprio espaço, estabelecendo relações de volume, peso, cores e tons, e atuando como um conjunto no campo cênico (Figura 30).

Figura 30 –Fotos do espetáculo “A Sombra das Nuvens” (Arquivo pessoal 2007)

3.4 “A PORTA”

O espetáculo “A Porta”³² foi montado em 2009, e sua dramaturgia consiste em uma composição livre, realizada por Vinicius Torres e Fernando Rodrigues e criada a partir dos diferentes textos de Franz Kafka. O cenário sintetiza o quarto de Gregor Samsa, o personagem principal da estória, composto por uma porta, uma cama, um criado-mudo e uma escrivaninha. O palco, recortado por poucas zonas iluminadas e marcado pelo jogo de sombras, revela uma atmosfera noturna e perturbadora, na qual o personagem vive diversas noites de insônia. O texto é narrado por uma voz em *off* e seu conteúdo consiste em uma somatória de trechos poéticos retirados do livro “Sonhos”, também do escritor tcheco. Sua estrutura pretende, juntamente com a trilha sonora e com os efeitos de iluminação, transmitir as diferentes sensações vivenciadas

³² Para a montagem, houve o apoio de um prêmio de incentivo financeiro para realização do trabalho, que nos ajudou no desenvolvimento desta pesquisa.

por Gregor durante a madrugada, portanto, não descreve e nem procura ilustrar as situações.

Constantes visitas aparecem neste quarto, figuras que não sabemos ao certo se são reais ou alucinações, como os dois burocratas, uma secretária, um advogado, uma enfermeira e um duplo do próprio Gregor. Todas usam máscaras, elaboradas paralelamente ao processo de ensaios e concebidas dos impulsos de renovação, após nosso contato com a Familie Flöz, na Alemanha, em 2009.

As criações de Hajo Schüller, ator e mascareiro da companhia alemã, contêm traços bastante humanizados, representados com exagero e graça, assim como nos desenhos e nas representações caricaturais. A constituição formal das máscaras abarca o exagero, a assimetria e a deformação em sua totalidade como fatores dinâmicos e orgânicos. Os aspectos cômicos são ressaltados nesta organização fisionômica, e sua visualidade possibilita uma leitura imediata das características dos personagens. Ao mesmo tempo, como proposto por Umberto Eco, esse jogo de formas caricaturais permite o aprofundamento no caráter dos mesmos:

No mais das vezes a caricatura pretende também, ao enfatizar algumas características do sujeito, alcançar um conhecimento mais profundo de seu caráter. E também não pretende sempre denunciar uma feiura interior, podendo trazer à luz características físicas e intelectuais ou comportamentos que tornam o caricaturado amado e simpático. Retratos de grande penetração psicológica que muitas vezes atingem a celebração (ECO, 2007, p. 152).

As figuras são reconhecidas pelo espectador como ‘retratos-caricaturais-móveis’, que se movimentam e ocupam uma região determinante no espaço cênico. Conforme o desenho das linhas expressivas e das variações fórmicas, são identificadas rapidamente as principais características de cada uma delas e seus comportamentos, bem como a relação estabelecida entre elas.

Em comparação às concepções alemãs, as máscaras de “A Porta” apresentam um maior detalhamento dos traços e das expressões, marcado pela acentuação dos ângulos e volumes e pelo acabamento da pintura, feito com tinta óleo. Algumas referências foram extraídas de obras do artista Tullio Pericoli e outras surgiram da observação de seres que se destacaram em situações cotidianas, como o senhor simpático no metrô ou a mulher excêntrica na farmácia.

A secretária nos seduz em seus primeiros momentos de aparição, com vestimentas e gestos sensuais (Figura 31). Logo associamos sua imagem ao fascínio e encantamento, como um arquétipo da mulher fatal. Do mesmo modo, também realiza-se a leitura dos dois burocratas, os quais, no início do espetáculo, invadem o quarto para entregar a Gregor uma intimação. Eles formam a típica dupla cômica, o gordo e o magro, ou o augusto e o branco, se pensarmos na linguagem tradicional do palhaço. O primeiro ingênuo e tolo, comandado pelo mais esperto e mentor das ações (Figura 32).

Figura 31- Secretária e Advogado (Kahn, 2010)

Figura 32- Dupla de Burocratas (Kahn, 2010)

O contraste entre as duas qualidades está expresso tanto no formato das máscaras como em seu figurino. Seus casacos contêm enchimentos de espuma, sobreposições de volumes que (de)formam o corpo dos atores, oferecendo, ao mais alto e magro, um prolongamento da silhueta no sentido vertical e, ao mais baixo, um alargamento na horizontal. O tempo de movimentação e a qualidade gestual dos atores também explicitam tal diferença, tanto da forma como do caráter dos dois personagens. Há ainda outros dois personagens que aparecem no quarto para visitar Gregor: o advogado, um senhor vaidoso, de cabelos brancos, focado em executar

suas atividades burocráticas e em seduzir a secretária, e uma enfermeira apática, com longos cabelos loiros e olhos vidrados.

Devido ao fato de não permitirem a fala e serem maiores comparando-se ao padrão do rosto humano, ao vestirmos essas formas, precisamos nos adequar às suas proporções e dimensões. Assim como um texto, durante a criação, seus formatos revelam um conteúdo, que proporciona um processo de simbiose com o ator, e são reconhecidos como uma ferramenta para a construção das figuras. O jogo que estabelecem envolve os mesmos elementos abordados nas análises anteriores, como a definição de um eixo (a postura corporal), o seu preenchimento por estados emocionais autênticos, o princípio da triangulação e o controle sobre a qualidade gestual.

No entanto, quando trabalhamos com este estilo de máscara, a própria materialidade do objeto se torna fundamental para o desenvolvimento do instrumento dramático. Para que os retratos, ou seja, as informações visuais na fusão corpo-objeto, não se tornem borrões no espaço, a movimentação precisa ser ralentada e controlada. A gestualidade define as tensões dramáticas por meio do seu ritmo de execução e provoca, conseqüentemente, uma dramaturgia definida pela sequência das imagens apresentadas como uma construção visual de etapas das ações. Para que o público possa acompanhar a cena, a qualidade dos movimentos e seus detalhes pontuam as intenções e conduzem à narrativa imagética, desvendando a evolução dos acontecimentos.

A mesma atuação sensível apontada, ao descrever o exercício feito com as máscaras embrionárias no segundo capítulo desta dissertação, é necessária. Subentende-se, nesse processo, um controle racional e mental sobre a estrutura e as dinâmicas corporais. As ações precisam ser decupadas em gestos claros e definidos, com começo, meio e fim, de maneira a tornar evidente ou compreensível a sequência das imagens apresentadas. Semelhantemente, as intensidades dos movimentos precisam ser equilibradas, trabalhando com variações de velocidade, ritmo e peso como composições diversas. Nessa perspectiva, o ator se torna também o autor da cena, pois ele cria com a base dramatúrgica (texto), e são seus desenhos projetados no espaço que contam e comunicam a estória.

Para melhor esclarecer essa dramaturgia a partir do jogo das imagens, podemos utilizar como elucidação uma cena do espetáculo “Infinita”, da companhia alemã Familie Flöz. O momento se passa em um asilo, quando uma senhora chega com seu marido, em uma cadeira de rodas, para entregá-lo aos cuidados de uma enfermeira. A situação, extremamente trágica, é construída pelo modo como o ator, que interpreta a senhora, conduz sua movimentação e suas tensões. Primeiramente, ele olha para a enfermeira por alguns instantes e retira sua carteira do bolso do casaco para pegar dinheiro e entregar a ela. Em seguida, olha novamente para ela, observa o local e logo percebe que uma nota apenas não é o suficiente para assegurar o tratamento do marido. Começa a retirar outras da carteira e lhe oferece todo o dinheiro que possui.

O conflito transcorre brevemente por meio das imagens criadas, dos pequenos gestos e do direcionamento do olhar. Contudo, não podemos deixar de repensar sobre a importância do silêncio e da imobilidade e o seu sentido primordial para a atuação. Assim como idealizavam os simbolistas, são as pausas, o controle da respiração e, sobretudo, o domínio do tempo que possibilitam o alcance de uma presença capaz de fixar uma situação e instaurar a atmosfera dramática. Por meio da instauração de tal controle e da precisão técnica, reconhece-se tanto a situação como o raciocínio do personagem e compreende-se para além da cena. O imaginário em tal momento transcende o que está sendo apresentado sobre o palco e permite uma reflexão universal e atemporal.

Dessa maneira, seguindo o mesmo pensamento de Robert Wilson, a poética cênica da obra “A Porta” se constrói por dois elementos essenciais: a percepção espacial e a decomposição do tempo:

O tempo para mim é uma linha vertical. O tempo é algo que vai para o centro da terra e atinge o céu. É cósmico. E o espaço é algo horizontal. Mas a um não existe sem o outro. Assim é o equilíbrio entre esta cruz. Algo que vai para cima e para baixo. E, ao mesmo tempo, é algo que faz sair (WILSON, 2009).

O cruzamento que une esses dois vetores (tempo e espaço) é o ponto de encontro que fornece a medida certa, sobre o qual circulam e convergem as percepções no corpo criador. Os impulsos físicos e orgânicos são direcionados e controlados a partir das noções espacial (tamanho e desenho dos gestos) e temporal

(tensão energética e mobilidade). Sob tal perspectiva, a estrutura corpo-máscara se organiza e as intenções se adéquam à imagem constituinte da figura. Portanto, uma sensação forte ou uma reação grandiosa podem ser expressas por um gesto mínimo e contido, executado com um alto nível de concentração, deixando transparecer, por meio deste novo tempo instaurado pela máscara, a diferença dos estados emocionais vivenciados pela figura.

3.4.1 Musicalidade

A trilha sonora composta para “A Porta”, assim como em “A Metamorfose”, acompanha o ritmo das cenas, estabelecendo diferentes atmosferas e momentos. Trata-se de uma composição minimalista que, por vezes, ganha um contorno melódico, provocando variedade na paisagem sonora e interferindo diretamente sobre a movimentação dos personagens. Diversos efeitos sonoros também são utilizados para criar um ambiente fortemente sensorial e expressar o caráter fantástico presente no espetáculo.

Em algumas cenas, ocorre uma perfeita sincronia entre esses dois elementos (som e movimento), os deslocamentos dos atores se encaixam com a música e os pequenos gestos acompanham sua frequência e intensidade. Portanto, muitos momentos parecem dançados e coreografados, quando a escuta se aguça e a integração corpo-som se torna absoluta. O silêncio também é evocado frequentemente para auxiliar a transposição do espectador à dimensão mais introspectiva do personagem principal.

O processo de integração da música com as partituras gestuais apresenta uma similaridade com o cinema mudo, no qual o desenvolvimento da ação, no plano visual, está perfeitamente associado ao sonoro. Ação e ritmo se relacionam intrinsecamente e se somam à narrativa, assim como as pausas e os silêncios. O tempo da triangulação, o direcionamento e o foco do olhar da máscara conduzem o público e contribuem para a apreciação da cena.

Nesse sentido, a possibilidade de improvisos durante a execução do espetáculo se restringe, e as cenas precisam ser marcadas e realizadas com precisão. A improvisação também é evitada devido à posição da abertura dos olhos na máscara,

que nem sempre coincide com o encaixe do olhar, propondo uma redução das margens do campo da visão. Se um ator altera qualquer ação inusitadamente, ele corre o risco de não ser visto pelo parceiro, comprometendo o desenvolvimento da cena e de sua articulação com a trilha sonora. Este fator, apesar de soar como uma dificuldade, auxilia a manutenção do ritmo da movimentação e do controle e da concentração dos estados.

3.4.2 Figuras

A concepção do espetáculo “A Porta” permite outras esferas reflexivas para o nosso campo de pesquisa com a máscara teatral. Sua estrutura visual e a maneira como os elementos técnicos (som e luz) se articulam em função do objeto suscitam um conjunto de experiências, que transcendem situações cotidianas e possibilitam momentos de uma fruição mais simbólica.

O caráter onírico da montagem se acentua mediante duas composições nas quais os atores não usam máscaras. A primeira “A Mulher de Roxo”, uma figura elegante, vestida com trajes de dama antiga, com ancas e volumes intensificando o contorno de sua silhueta. Com o rosto coberto por um véu e um enorme chapéu, ela aparece em três momentos do espetáculo, provocando em Gregor um grande fascínio. Seu andar acompanha o ritmo da música, lento e pausado, e seus gestos são estilizados como os de uma marionete. Suas entradas são acompanhadas por uma alteração na luz, que ganha um tom azulado e lilás na paisagem sonora. Para a equipe de criação, ela é chamada de musa e foi inspirada nas obras de Rene Magritte. A segunda é uma figura que aparece subitamente no quarto, sentada em uma cadeira de rodas. Veste uma calça e um sobretudo preto, grosso e desfiado e uma bota. Seu rosto é coberto por um tecido fino escuro, uma peruca branca e uma cartola com uma abertura na parte superior. Ela permanece sozinha alguns minutos sobre o palco, sendo observada por Gregor à distância. Logo entra a enfermeira, com seus passos curtos, trazendo-lhe seu soro. Da cartola sobre sua cabeça, ela retira uma garrafa de bebida, um cigarro e um isqueiro. Quando Gregor tenta se comunicar com a enfermeira, a figura se levanta e se dirige até ele. Sua movimentação é mecânica e seu andar enrijecido. Ela apoia o pé no chão para, em seguida, lançar o peso da perna sobre ele, movimentando apenas o tronco.

Em contraponto aos personagens mascarados que explicitam, pelo plano visual, um conjunto de significação auxiliar para a compreensão da fábula e promovem uma transmissão clara e natural dos personagens, essas duas figuras permitem uma interpretação livre, não apontando ou definindo nenhum caráter. Assim como analisado no primeiro capítulo deste trabalho, nas manifestações futuristas as figuras agem como autômatos, sem consciência ou sentimentos, com relação à expressividade das outras máscaras. Configuram-se imagens nas quais encontramos um sentido obtuso, como define Roland Barthes: “um suplemento na criação, com o poder de perturbar” (1990, p. 51).

Tais caracterizações representam a ordem do não intelectual, do não racional, provocando o imaginário e suscitando a percepção poética, evocam aquilo que não tem nome ou definição. Ambas podem assumir significados diversos e inexplicáveis na composição do espetáculo: A Mulher de Roxo pode ser identificada como uma presença feminina, simbolizando a necessidade de acolhimento ou mesmo a sensação de conforto para Gregor; já a outra figura pode ser compreendida como o pai dele, a velhice ou até mesmo a própria morte (Figura 33).

Figura 33- Fotos espetáculo A Porta (Kahn 2010)

A combinação das máscaras ‘caricaturais’ com essas duas personagens, somada à forte produção visual, à trilha sonora e à estilização dos ambientes por meio da iluminação, promove em “A Porta” uma apreciação estética mais sensorial. Ao evocarmos e intensificarmos o diálogo entre esses diferentes recursos, alguns aspectos da atuação passam a ser questionados. Tomamos consciência sobre a nova dimensão do ator em tal contexto. Para promover a ilusão de uma realidade inexistente, ele se torna mais um elemento dessa estrutura, responsável por criar e movimentar a unidade corpo-máscara na arquitetura cênica.

Em comparação aos registros e às análises das montagens anteriores, o uso da máscara em “A Porta” altera a plataforma de representação e se desdobra em questionamentos múltiplos. Oferece respostas atuais para a questão de Craig quanto à necessidade de se pensar uma nova máscara, a qual deixe de lado a arqueologia do passado e faça maior o teatro. Reconhecemos ainda uma reverberação e continuidade dos impulsos que motivaram os movimentos da vanguarda, o Teatro da Bauhaus ou mesmo os princípios de trabalho relacionados ao Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor. A plasticidade do objeto se destaca, sobretudo, como fator essencial e funciona como uma prótese do próprio ator, formando com ele um único ser. Seus aspectos (tipo de material, formas, ângulos, cores e linhas) mudam de significado conforme se movimenta junto ao corpo, transformando o contexto da cena e da representação (figura 34)

Figura 34 – Máscaras modeladas em argila (Arquivo pessoal 2010)

Percebe-se, então, que o nosso campo de pesquisa sobre a máscara se expande e transforma o modo de se refletir o processo de construção cênica. Isso nos leva a reconhecer sua presença em outras áreas diferentes dos campos artísticos estudados anteriormente (escultura e pintura) e a identificar princípios de mascaramento em algumas criações de estilistas e fotógrafos, como Alexander McQueen, Jack Smith e Matthew Barney, entre outros (Figura 35). Composições contemporâneas que valorizam a combinação dos elementos plásticos e performativos e que parecem acompanhar mais radicalmente o desenvolvimento de abstração das formas do que o próprio teatro.

Figura 35- Criações de Alexander McQueen e Matthew Barney

Os espetáculos “Espera”, “A Metamorfose”, “A Sombra das Nuvens” e “A Porta” são títulos passagens que sublinham metaforicamente o desenvolvimento deste estudo sobre a expressividade das formas: ‘a espera’ do corpo por impulsos primários, suas ‘metamorfoses’ direcionadas e estabelecidas como eixos de pesquisa; ‘a sombra’, onde, desprendida do solo, a máscara vira poesia e alegoria e, por fim, ‘uma porta’ que se abre, silenciosamente, para decantar todas as experiências práticas e colocar em ação o pensamento e a reflexão.

DESDOBRAMENTOS INCONCLUSIVOS

Nossas considerações e apontamentos para a finalização desta pesquisa, assim como seu caráter híbrido, dissipam-se em perspectivas múltiplas. Do mesmo modo que o trajeto de entendimento sobre a criação de máscaras teatrais registrou paisagens distintas, nossa conclusão também se desdobra em relevos e contornos diversos. Entre variações de profundidade, no contraste do claro e do escuro, na forma e no fluxo, tentamos expandir o pensamento e as possibilidades de criação relacionadas a esse objeto.

O ponto de partida foi a breve contextualização histórica da retomada da máscara no início do século 20, quando o silêncio foi evocado, a poesia se fez urgente, o real não mais agradou e símbolos e formas revestiram o ator, transformando o corpo e provocando o imaginário. Meios e metodologias foram desenvolvidos como primeiras tentativas para se compreender e esquematizar a linguagem, ou seja, um jeito de se fazer e pensar a máscara. A somatória de saberes, estudos e práticas, de Craig, Copeau à Meyerhold, reflete essas mudanças e a transformação do pensamento teatral, aproximando a linguagem (da máscara) à arquitetura e à movimentação corporal.

Os diferentes mascaramentos experimentados nos movimentos das vanguardas integram o uso do objeto às diferentes artes. O encontro com o intérprete gera impulsos libertadores e provoca a conexão com outras dimensões da comunicação. Nos balés de Picasso ou Schlemmer, a máscara dança e nos mostra a possibilidade de uma escuta interior da geometria e da instituição do poder das formas. Já na parceria entre Sartori e Lecoq, ela se transforma em escultura, intercessora do poder das formas e do movimento. O legado de pai e filho perfaz uma riqueza, que vai desde a tradição, a reconstituição ou a invenção das máscaras da *commedia dell'arte* ao mascaramento urbano. Seu alcance se expande para outros territórios e culturas e inspira artistas contemporâneos, os quais, por sua vez, reciclam o pensamento e a arte da confecção por meio de materiais e concepções inovadoras. O objeto compõe em conjunto a direção e intensifica as imagens e as intensões do texto. No entanto, ganha também independência e se dissipa de padrões estabelecidos, evoluindo no sentido da autonomia de forma, tais como as obras de Stiefel, nas quais o vazio é construído com o movimento (linhas e cruzamentos) do arame e, mesmo na ausência da matéria, o seu interior ainda pulsa, conta e narra.

O reconhecimento dos contornos indefinidos das formas embrionárias revelou um jogo profundo entre símbolos e códigos visuais e corpo. Os exercícios apresentados revelaram uma atuação sensível e silenciosa, que culmina na escolha de ações significativas e essenciais. Permite a libertação da interpretação psicológica e o abuso do inusitado e do simples. A partir da ativação e recriação das imagens corporais, somadas ao jogo das formas, o espectador se identifica e transcende a realidade, e a cena apresenta situações universais e poéticas. Ao ilustrar e revelar um processo de criação e confecção de máscara, nosso objetivo foi a aproximação das relações entre a construção das formas e a compreensão da estrutura que está por trás desse processo.

A partir da análise da trajetória da Companhia Troada, foi possível traçar relações e aproximar os desdobramentos da forma e do objeto, intensificando a compreensão de um processo agregador.

Em “Espera” o universo de Brüguel e a criação de máscaras rústicas, sem detalhes, fez gritar o corpo e o grotesco. O silêncio exalta o poder da imagem, mostra a revolta contra o excesso de controle e a padronização de um estilo de interpretação com máscaras (*commedia dell'arte*). Assim, tanto o corpo dentro da máscara como as mãos que a modelaram procuraram uma forma autêntica.

O espetáculo “A Metamorfose” revela a necessidade de surgir uma cabeça no lugar do rosto, uma cabeça-corpo que direciona os vetores e as linhas do tronco, articulando-os para a construção de um caráter. Porém, reconhecemos que, para atingir este objetivo, nossos recursos como mascareira ainda são frágeis. A montagem “A Sombra das Nuvens” pode ser reconhecida como o último respiro e a despedida da tradicional *commedia dell'arte*. Foi mantida a utilização de sua estrutura, seu caráter festivo e popular, porém os novos personagens tipos, criados a partir da ligação com a poesia e as metáforas do texto, inovaram o conjunto da tipologia mascarada padrão (Arlequin, Pantaleão etc). Também foi reconhecido neste processo a aproximação da máscara com a concepção dos figurinos, como um conjunto que transforma a cena e intensifica as composições corporal e gestual.

Por fim, a peça “A Porta” se apresenta como um espaço para uma reflexão mais profunda, que agrega e transforma todos os elementos estudados anteriormente. Colocamos em prática a experiência adquirida no curso na Itália, com Donato Sartori, e na Alemanha, com a Familie Flöz. Como caricaturas móveis, as máscaras redimensionam o silêncio e fazem com que o ator coloque seu corpo, seu pensar e

seu pulsar a favor da expressividade concentrada em sua face. Nos novos mascaramentos apresentados, a máscara é mais do que um figurino, é corpo, figura, matéria e símbolo, e pode ser compreendida como o contorno de subjetividades.

Podemos dizer que este estudo teve início na poesia e na evocação do silêncio e encerrou na reavaliação dos mesmos elementos, porém revistos como um espaço que se inaugura para novas criações e descobertas. A ideia de alcançar um estado sublime, de Maeterlink, permanece presente, talvez sob a variável ou o prisma da superioridade das formas, com relação ao texto e à palavra. Desse modo, um jeito de se pensar o sublime como um jogo de formas a partir da construção de imagens corporais. Assim, o corpo se tornou o lugar de produção da representação, superfície à qual se somam o poder do imaginário, seus aspectos simbólicos, oníricos e anti-reais. As possibilidades de representação se ampliam e permitem a criação de outras esferas e metáforas a partir da estimulação dos sentidos.

Da mesma maneira como Barthes afirmou que “a função capital da máscara é a ilusão trágica e sua missão é revelar a comunicação entre os deuses e o homem” (1990, p. 32) para além da construção de personagens, acreditamos que os desdobramentos das formas propiciam a comunicação com os diversos deuses que temos em nós mesmos e que somos capazes de evocá-los para a brincadeira cênica. Podemos, então, sermos diversos: autômatos, neutros, caricaturas vivas, animais, entre outros. O rosto simplesmente pode deixar de sê-lo e se transforma em corpo, que vira imagem e não deixa de ser movimento.

A transição das formas e o jogo permanente entre matéria e presença aproximam o lado humano e o inumano, e o pensar máscara se expande para além das fronteiras materiais. Enxergamos através das formas, de seu poder em provocar o contraste entre realidade e ficção. Assim, destacamos sua presença em outras artes e também no universo da moda. Ações performativas nas quais o corpo se reveste (não mais apenas o rosto) e veste a estrutura espacial, dando contornos e transformando em imagens-movimento para além da construção de uma lógica racional. Deparamo-nos, portanto, com elementos paradoxais: forma-corpo, objeto-carne, ação-silêncio; desdobramentos expressivos da matéria em movimento.

Finalmente, este é o término de nossa escritura e esperamos que ela possa gerar propagações e descobertas. Sou canhota, o movimento da escrita e do pensamento se faz da esquerda para a direita. Muitas vezes, o raciocínio se embala pelas percepções sensíveis mais do que os suportes racionais e analíticos. Confundimo-nos

no trânsito e nas passagens reflexivas entre formas, formatos e formatações. No entanto, esperamos que nossas páginas, linhas, pontos e silêncio consigam ser acessados e compreendidos e que possam fomentar interesse e movimentos diversos, em quaisquer áreas, permitindo renovações e interações constantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros:

AMLETO; SARTORI, Donato. **Il Museo Internazionale dela Maschera L'arte magica**. Abano Terme: Centro Maschere e Etruture Gestuali, 2005.

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

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. Tradução de Raquel Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Le Masque: du rite au théâtre**. Paris: CNRS Éditions, 1988.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo/Campinas: Hucitec/Edunicamp, 1991.

_____. **A Canoa de Papel**: tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Edunicamp, 1995.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Orgs). **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais – 1946-1987. Tradução de Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (Orgs.). **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas: Alínia, 2012.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

COPEAU, Jacques. **Hay que rehacerlo todo.** Escritos sobre Teatro. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cinema a imagem-movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Tradução de Gilles Deleuze. Paris: aux éditions de la différence, 1981.

ECO, Umberto (Org). **A História da Feiura.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FAVA, Antonio. **La maschera cômica nella commedia dell'arte.** Milão: Endromeda Editrice, 1999.

FÉRAL, Josette. **Encontro com Ariane Mouchkine:** erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

_____. **Encontros com Ariane Mnouchkine.** São Paulo: Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2010.

FERRACINE, Renato. **Ensaaios de atuação.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FO, Dario. **Manual Mínimo do ator.** Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 1998.

FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque sur les scenes européennes du XXe Siècle.** Montpellier: L'Entretemps, 2010.

GIL, José. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções.** Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HAGEN, Rose Marie & Rainer. **Obra Completa de Pintura Bruegel.** Colônia: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução de Tereza Lourenzo. São Paulo: Estação Liberdade Ltda., 2002.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Sonhos**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KANTOR, Tadeuz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac/Edições SESC SP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Posdramatisches Theater**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MACHADO, Sônia de Azevedo. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MAROVITZ, Charles. O teatro segundo Jarry. Cadernos de Teatro, nº122. Rio de Janeiro : O Tablado/SNT, 1989.

MEURIS, Jacques. **Magritte**. Taschen GmbH, Colônia, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. **Comunicación: textos teóricos**. 2º volume. Tradução de José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERICOLLI, Tulio. **Die Porträts**. Munique-Viena: Carl Hanser Verlag, 2003.

PIZZI, Paola. **Rito e Mito dela Maschere**. Firenze: La Casa Usher, 1984.

PONTY, Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PONTY, Merleau. *O olho e o espírito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

RODIN, August. **A arte de conversas com Paul Gsell**. Tradução de Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARTORI, Donato. **Le Maschere nell' antichità**. Stória, modi e metodi dela maschera dell' Arte. Villa Pacchiani, Pontedera, 2003.

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabela**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

STRUB, Werner. **Masque pour un Théâtre Imaginaire**. Paris: Frave, 1984.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. **Il segreto della commedia dell'arte**: la memória delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Florença: La casa Usher, 1982.

VENEZIANO, Neyde de Castro. **A Cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

2. Trabalhos Acadêmicos:

ACHCAR, Ana. **Caderno de Textos sobre a máscara**. Investigação e Documentação Teatral. Departamento de Extensão, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

COSTA, Felisberto Sabino. **A Outra Face: A Máscara e a (Trans)formação do Ator**. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A máscara como segunda natureza do ator**. O treinamento do ator como uma “técnica em ação”. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno**: do avesso da tradição à contemporaneidade. São Paulo: USP, 2009.

VAZ, Adriana Ramos. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-Penetrante**: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2010.