

3.1.2 Como provocar o corpo do ator: As máscaras como impulso do criar na atuação cênica

Luisa Silva, Márcia Cristina Polacchini de Oliveira.

Como provocar o corpo do ator: As máscaras como impulso do criar na atuação cênica

L. SILVA (1), M.C.P. OLIVEIRA(2)

(1) Aluna do curso de Licenciatura em Teatro do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. E-mail: lusas349@gmail.com

(2) Profa Dra. Márcia Cristina Polacchini de Oliveira. Professora e Coordenadora das Licenciaturas em Teatro e Artes Visuais do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. E-mail: marcia.oliveira@italo.edu.br

COMO CITAR O ARTIGO:

SILVA,L.,OLIVEIRA,M.C.P. **Como provocar o corpo do ator. As máscaras como impulso do criar na atuação cênica.** URL: [www.italo.com.br/portal/cepep/revista eletrônica.html](http://www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletronica.html). São Paulo SP, v.12, n.3, p. 124-151, abr/2022

RESUMO

Este artigo aborda o processo pedagógico do ator por meio das máscaras teatrais, passa pelo estudo das máscaras desmembrado por algumas vertentes que, apesar de infinitas e diversas, trabalham melhor com a ideia da didática e do método como exercício para o ator melhorar e ampliar seu trabalho cênico. Para isto, a pesquisa mostra dois diferentes processos corporais: a biomecânica de Meyerhold, o teatro-dança de Pina Bausch e, após a abordagem sobre o corpo, foca nas máscaras com a intenção da ampliação e a consciência corporal do ator, são elas: a neutra, a expressiva, as *da Comédia dell'Arte* e a do palhaço. Assim, o artigo destaca a importância das máscaras como método pedagógico do ator tanto em trabalhos mascarados ou não.

Palavras chave: Máscara; Corpo cênico; pedagogia do ator.

ABSTRACT

This article approaches the pedagogical process of the actor through the theatrical masks, goes through the study of the masks dismembered by some aspects that, although infinite and diverse, work better with the idea of didactics and the method as an exercise for the actor to improve and expand his scenic work. For this, the research shows two different body processes: Meyerhold's biomechanics, Pina Bausch's dance-theater and, after approaching the body, focuses on masks with the intention of expanding and the actor's body awareness, they are: the neutral, the expressive, the ones from Comédia dell'Arte and the clown. Thus, the article highlights the importance of masks as an actor's pedagogical method in both masked and non-masked works.

Key words: Mask; Scenic body; actor's pedagogy.

INTRODUÇÃO

As máscaras servem com numerosos fins e, inclusive, como o fim pedagógico teatral. Entretanto, por que utilizar as máscaras como método pedagógico ao ator em cena já que a máscara é algo tão antigo e utilizado desde o início dos rituais gregos e nas mais antigas tradições orientais?

Algumas máscaras têm uma função utilitária: travestimento de caça, elmo de guerra para proteção de quem o veste; outras, uma função mágica, como as máscaras colocadas nas crianças chinesas para afastar as doenças, ou as usadas pelos caçadores siberianos para tentar escapar à vingança da caça; algumas são realistas, outras fantásticas. As máscaras podem ser atraentes ou temidas, humanas ou animais, sacras ou profanas, solenes ou bufonescas.(...) Animada por aquele que a veste, a máscara transporta o deus sobre a terra, afirma sua realidade, mistura-o à sociedade dos homens; inversamente, mascarando-se, o homem atesta sua própria existência social, manifesta-a, codifica-a por meio de símbolos. A máscara é, ao mesmo tempo, o homem e algo diferente do homem: é a mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza, e a ordem sobrenatural habitualmente confundidas. (Lévi-Strauss, 2013, p. 31)

As máscaras, de acordo com o método das aulas na Escola Internacional de Teatro (escola esta criada por Jacques Lecoq), passam por um processo de estudo do movimento o qual o ator necessita para atuação. “Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois.” (LECOQ, 1997, p. 71). O movimento por meio da máscara neutra é limpo e minimalista pois o rosto da máscara se torna o corpo do ator. Assim, o desenvolvimento corporal é o foco. Qualquer mínimo movimento se torna algo grande na visão do público. O ator entende e possui consciência do próprio corpo em cena como um todo. “O movimento,

trazido pelo corpo humano, é nosso guia permanente nessa viagem que vai da vida ao teatro” (LECOQ, 1997, p. 43). Porém, não só a máscara neutra é importante, apesar de ser a com maior fim pedagógico e menor fim artístico.

Essa viagem geodramática se dá em três dimensões: extensão, elevação e profundidade. Embasa-se em cinco territórios principais, que geram outros, conhecidos na história do teatro e reconhecidos na vida atual: o melodrama (os grandes sentimentos), a *commedia dell'arte* (comédia humana), os bufões (do grotesco ao mistério), a tragédia (o coro e o herói), o clown (o burlesco e o absurdo), aos quais se juntam as variedades cômicas (LECOQ, 1997, p. 42)

Logo, esta pesquisa tem como intuito demonstrar a importância das máscaras na evolução do ator. Apesar de antigas, possuem alto valor nos métodos atuais de ensino por sua educação mais abrangente. As máscaras abrangem, pois, desenvolvem o corpo e o raciocínio rápido do ator, desenvolvimento este necessário para qualquer ator independente de sua vertente teatral. Este estudo foi escrito com base em pesquisadores com foco no corpo e na máscara. Primeiramente foi feita a pesquisa mais abrangente ao corpo do ator com teóricos como Meyerhold, Pina Bausch, Yoshi Oida e Constantin Stanislavski. Após esta análise, foi feita a leitura e compreensão das bibliografias ligadas às máscaras com teóricos como Jacques Lecoq, Dario Fo, Tiche Vianna e Amleto Sartori. Por fim, o processo de análise entre as máscaras e o corpo do ator compõem as considerações finais.

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessantemente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. É cansativo atuar para e com a máscara, pois isso exige a realização de movimentos bruscos e contínuos com a parte externa do pescoço e a execução de rápidas reviravoltas - esquerda/direita, alto/baixo -, inclusive para se alcançarem efeitos de uma agressividade quase animal. Diante disso, é inevitável a necessidade de se realizar uma opção específica do ritmo em relação às palavras e ao conteúdo. É preciso submeter-se a esse tipo de exercício até atingir uma harmonia quase natural. (FO, 2011, p. 53)

Assim, o presente artigo foi desenvolvido com intuito de instigar o leitor a pensar na hipótese das máscaras como uma conexão do corpo com o personagem. Pensar na criação a partir de um arquétipo e polida aos poucos, facilitando o desenvolvimento do ator com seu trabalho em cena. E pensando, acima de tudo, na pedagogia da máscara focada no desenvolvimento corporal do ator em cena.

1. O CORPO

Para entender as máscaras precisa-se entender o corpo antes, pois as máscaras nada mais são que uma extensão do corpo e amplificação do trabalho feito corporalmente. O ator precisa da consciência do seu próprio corpo e isso envolve muito estudo, principalmente prático. O corpo não se limita apenas aos membros e ter um corpo ativo mas, de acordo com Yoshi Oida, é um todo entre corpo, mente e concentração bem trabalhados. E para se ter um corpo

concentrado, é necessário se ter um corpo limpo de situações adversas, ou seja, focado no que ocorre no momento.

Existe um conceito que se encontra na antiga filosofia budista indiana, o *samadhi*, que se refere a um nível particular de concentração profunda. De certo modo, é absolutamente simples: quando lemos um livro, apenas nos concentramos na leitura do livro; quando pescamos, pomos nossa atenção somente nos movimentos e na vibração da própria linha; quando limpamos o chão, é tudo o que fazemos.(...) Se considerarmos esse ponto de vista, limpar não é simplesmente uma “preparação” para trabalhar. a palavra “preparação” tende a sugerir qual a etapa seguinte é que é importante. Não é esse o caso. A ação de limpar já é útil por si mesma, essa abordagem da limpeza não está limitada ao ambiente onde se irá trabalhar. Temos igualmente de nos assegurar de que nossos corpos estão no mesmo estado de prontidão (OIDA, 2001, p. 24)

Após uma limpeza e uma concentração bem feitas, o ator começa a explorar seu corpo para que entenda cada mínimo detalhe e como este detalhe afeta o movimento. Alguns teóricos como o próprio Yoshi Oida acreditam nas especificações de pontos como os 9 orifícios principais, mas todos entram em um consenso de que cada singularidade do corpo é essencial de ser estudada.

Assim que se fala de corpo, também se fala de tensão e desconcentração muscular. A emoção passada em cena está diretamente ligada ao corpo. Quando se tensiona a face, dependendo de como tensionada, cria as mais variadas emoções como raiva, tristeza e entre outras e, caso não haja consciência desta tensão, pode mudar o que o espectador entenderá da mensagem passada pelo corpo do ator. O ator precisa se desvincular das tensões diárias para ter seu corpo em

extrema prontidão ao trabalho. Em relação à este assunto, Constantin Stanislavski, além de citar sobre a emoção interna, também diz muito sobre a parte externa em “A preparação do ator”:

Nas pessoas nervosas da nossa geração, essa tensão muscular é inevitável. Destruí-la totalmente é impossível, mas temos de lutar com ela sem parar. O nosso método consiste em desenvolver uma espécie de controle, como se fosse um observador.(...) Esse processo de auto-observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente, automático. E isto só não basta. Há de ser um hábito normal e uma necessidade natural não só nos trechos mais tranquilos do papel mas, principalmente, nas horas de mais alto voo nervoso e físico. (STANISLAVSKI. 2011, p. 134)

A biomecânica, método teatral criado por Vsevolod Meyerhold, ator, diretor e teórico russo, iniciou quando o teórico discordou de seu mestre Stanislavski sobre alguns aspectos do método de atuação que seu mestre exercia. Meyerhold não era a favor da atuação realista que Stanislavski propunha. Assim, iniciou seus estudos para um teatro muito mais corporal e com um exagero intencional dos movimentos, algo que ele nomeou como grotesco.

A técnica da biomecânica consiste, portanto, em transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia e com ritmo musical e plástico do movimento cênico. (CAVALIERE, 1997, p. 122)

Meyerhold, já preocupado com o desempenho corporal dos atores, dizia sobre a pré-interpretação, etapa esta primordial para o corpo estar

ativo e completo para fazer o que fosse necessário dentro da atuação. Todo este trabalho corporal influenciou muitos outros artistas como foi o caso de Pina Bausch.

Já Pina Bausch, coreógrafa alemã, criou o que é nomeado como dança-teatro, arte esta criada com o intuito de que o corpo expresse em maior parte as emoções da apresentação. Pina se baseou principalmente nas teorias de Laban, psicólogo fundador da ideia da linguagem gestual simbólica, que discutem sobre a simbologia do movimento e o próprio símbolo gestual do ser humano. A artista Sayonara Pereira disserta um pouco sobre o trabalho de Pina Bausch neste trecho do artigo “O teatro da experiência coreografado por Pina Bausch”:

(...) percebemos sempre o corpo do intérprete, e as histórias nele contidas serão o tema principal de todas as suas peças. Através do corpo ou dos corpos dos intérpretes, as histórias serão contadas e essa rede de histórias tecidas em uma grande colcha de retalhos coreográficos é que dará vida a cada uma de suas peças. (PEREIRA, 2018, p. 498)

Para esta forma de se representar, Bausch utiliza da repetição de movimentos e do corpo como um todo para mostrar a transformação do significado de um simbolismo corporal. Quanto mais os atores e bailarinos repetem de acordo com as apresentações da diretora, mais os significados e situações mudam independente de ser o mesmo movimento. Todo este trabalho para chegar à um ponto do que quer ser dissertado requer muita consciência do corpo e noção de cada movimento feito, necessitando dos bailarinos e atores muito esforço e dedicação corporal.

Ambos os artistas, Meyerhold e Pina Baush, entendem a preparação corporal como extremamente necessária e que, podem ser realizadas, a partir de vários métodos. Neste sentido, o presente artigo irá dissertar sobre a preparação do corpo utilizando as máscaras como ponto de partida.

2. AS MÁSCARAS

Conforme abordado anteriormente, as máscaras modificam o jeito do ator de movimentar-se no palco mas, primeiro, há a necessidade de identificar como ela possibilita esse desempenho no corpo. A utilização desta teatralidade mascarada é advinda desde o período pré-histórico. Destrinchando Dario Fo, conseguimos chegar em uma conclusão sobre as máscaras e suas características.

Um dos mais antigos testemunhos do uso da máscara data do período terciário, gravado nas paredes da gruta des deux frères, localizada nos Pirineus, na vertente francesa. É uma cena de caça. A pintura, com seus traços de grande agilidade, mostra um rebanho de cabras selvagens pastando. À primeira vista, o grupo parece homogêneo, mas observando-se mais atentamente, percebe-se que uma das cabras, no lugar de possuir patas com cascos, apresenta pernas e pés humanos. E não quatro, mas duas apenas. E as mãos, despontando do peitoral do animal, empunham um arco com a flecha já a ponto de disparar. Evidentemente, trata-se de um homem, um caçador disfarçado e transvestido. Cobrindo seu rosto, há uma máscara de cabra, dotada inclusive de chifres e barbicha. Desde a linha dos ombros até debaixo da cintura, está coberto com uma pele de cabra. Podemos apostar que o espertalhão até mesmo se

empesteou com o esterco das cabras para mascarar o seu próprio cheiro. (FO. 2011 p. 31)

Pode-se destacar no trecho “Os cavernícolas com a máscara” de Dario Fo a teatralidade da máscara como possibilidade de jogo desde o início do que se é julgado como pensamento racional. Dario Fo disserta mais sobre este ponto trazendo dois tópicos interessantes quando se fala sobre qualquer tipo de máscara teatral.

São duas as razões ou propósitos desse transvestimento, Em primeiro lugar, como explicam os antropólogos, a máscara servia para bloquear os tabus. Os povos antigos - basta lembrar dos gregos do passado - acreditavam que todo animal contava com uma divindade particular capaz de oferecer proteção. Pelo transvestimento, evitava-se a vingança do deus das cabras, disposto a infligir desgraças terríveis ao caçador que houvesse liquidado uma de suas protegidas sem o salvo-conduto do anti tabu. (FO. 2011, p. 31)

Nesse fragmento pode-se destacar que quando se está de máscara, tanto o público quanto o indivíduo que usa a máscara, compreendem pelo código, que o ser mascarado é outro diferente do anterior com a cara limpa, ou seja, o próprio ator. Este código liga o ator a uma imagem vazia para criar e trazer a criatividade do personagem sem o julgamento moral social, o que facilita para caminhar em diferentes formatos corporais e raciocínios que não são o do ator em sua rotina.

A segunda razão, de ordem mais prática, era a de que o transvestimento permitia ao caçador aproximar-se da cabra sem ser notado. Como se sabe, as cabras são

seres superficiais e nunca observam com a devida atenção os pés das vizinhas. Tem chifres e fede como uma cabra? "Ok, é uma das nossas!" Os pés são simples detalhes. Dessa maneira, o caçador mascarado sentia - se completamente à vontade para acercar-se da vítima escolhida e, mediante talvez o subterfúgio de estabelecer uma conversa mais íntima, pegava a cabra no colo e a carregava para fora do rebanho, sem que o bode percebesse. Como se sabe, ainda hoje os bodes possuem um sentido primitivo e possessivo de família, resolvendo os conflitos familiares por meio de grandes e violentas chifradas. Ora, o zoomorfismo exasperado, a ação de transformar-se em animal, exige evidentemente uma certa habilidade. (FO. 2011. p. 31)

Já a caracterização parte do princípio que não se tem sempre físico ou aparência que facilita, para um ator ou atriz, a personificação de determinado papel, e as máscaras visam ser mais próximas, indiferente de se em uma maneira realista, simbolista ou abstrata; da figura a qual se quer parecer. Porém, a cautela necessária para este detalhe não se tornar algo que subtraia na atuação ao invés de somar é gigantesca.

Não basta colocar uma máscara no focinho nem jogar uma pele fedorenta nas costas, já que o problema mais sério é o de imitar os movimentos da cabra ou de qualquer outro animal a ser capturado. E movimentos diferenciados em cada diferente situação. O rito de transvestir-se com peles e máscaras de animais está ligado à cultura da maioria dos povos. (FO. 2011. p. 31)

Não se pode apoiar apenas na utilização das máscaras para acreditar no que se vê, pois um corpo bem colocado é indispensável para uma boa atuação com as máscaras.

As máscaras, apesar de terem suas semelhanças como o olhar da máscara no centro, ou no nariz, e a valorização do corpo, têm suas diferenças e estas diferenças também auxiliam na versatilidade do ator e no desenvolvimento mais variado do corpo. Existem algumas ordens para melhor didática e entendimento das máscaras como a ordem feita por Jacques Lecoq e usada por estudiosos brasileiros da máscara como Fernando Martins do Centro de Pesquisa da Máscara. Independente de qual método ou ordem seja feita, há algumas máscaras que se destacam de maneira pedagógica: máscara neutra, máscara expressiva, as máscaras da *Commedia del'Arte* e o nariz do palhaço. Apesar de estas serem as máscaras em destaque, vale a pena ressaltar a importância da diversidade das máscaras e que este é apenas um ponto de vista ocidental pois o oriente, além de bem trabalhado corporalmente, traz a ideia de máscaras desde o teatro *Noh* - teatro tradicional japonês que é considerado era dourada do teatro japonês de acordo com A História Mundial do Teatro, livro de Margot Berthold (2001).

2.1 A MÁSCARA NEUTRA



Figura 01 - A Máscara Neutra

Fonte: Arquivo pessoal da autora

A máscara neutra é uma máscara de cor única, de formato simétrico e feita com uma expressão serena. A máscara neutra é considerada a mãe de todas as máscaras de acordo com Beatriz Maria Vianna Rosa, também conhecida como Tiche Vianna, e possui esse nome pela ideia de simplicidade na atuação e foco pedagógico. Não é em vão que também é conhecida como máscara nobre ou máscara didática.

A Máscara Neutra é um rosto que, sendo inteiro, não usa articulações da face para falar, por isso é conhecida como a máscara do silêncio. Sua geometria simétrica, pintada com uma única cor, é feita em papel ou couro, sem traços marcantes ou profundos demais. É uma máscara de expressão suave, mas de grande intensidade. Ao olharmos uma delas, parece estarmos diante da ausência de qualquer expressão objetiva de caráter. Não é um personagem, não é ninguém em especial, é apenas um estado de calma e de curiosidade diante do mundo. Ao vestirmos uma máscara neutra, o que nos interessa imediatamente é fazê-la viver. Nosso primeiro esforço de trabalho é animá-la, isto é, fazer com que ela seja vista como ser vivo e não como um objeto colocado sobre um rosto para encobri-lo. (ROSA, 2017, p. 67)

As *máscaras neutras*, como o nome diz, neutralizam o rosto do ator e dão maior ênfase no corpo. À medida que o corpo se faz em destaque, cada mínimo movimento é visto pelo público. E cada intenção, ou falta de intenção corporal, se expõe.

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. (...) Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se na “escrita” do drama. (...) A máscara neutra, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. (LECOQ, 1997, p. 69)

Com os aspectos listados acima, pode-se pontuar: a máscara neutra limpa o movimento do ator e destaca cada ponto do corpo que atua em cena. Não é por acaso que a escola de Lecoq utiliza esta máscara durante a primeira jornada inteira do processo pedagógico deles. Processo este que perdura por um ano inteiro. Esta máscara limpa os tiques e manias, mostra no equilíbrio e na neutralidade como estar em cena. Este recurso é necessário para quaisquer tipos atuações. Se libertar das amarras pessoais é uma luta pois é o que o ator conhece e convive no dia a dia. Entretanto, como acreditava Lecoq (1997), para atuar bem, é de suma importância o ator ser uma folha em branco para depois rabiscar e criar com, inclusive, outras máscaras.

2.2 MÁSCARAS EXPRESSIVAS



Figura 02 – A máscara expressiva

Fonte: Arquivo pessoal da autora

As máscaras expressivas são a próxima etapa das neutras. A máscara neutra tem suas limitações que se iniciam no momento em que, o ator, demanda expressar emoções e é então que a máscara expressiva começa. Estas máscaras são opostas pois a simetria não destaca expressão. Sendo assim, as máscaras neutras são máscaras com desenhos assimétricos desenvolvendo diversas faces como as de tristeza, alegria, angústia, entre outras. “Uma máscara expressiva só pode ser aquilo que seu caráter define” (ROSA, 2017, p. 72). Todas as máscaras se expressam em maior ou menor grau. Porém as máscaras expressivas são denominadas desta maneira pois são máscaras com traços que definem expressões pontuais. Estes traços são destacados por linhas que supõem um caráter específico.

Antes de vestir uma máscara expressiva, é importante observá-la com calma e atenção, utilizando para isso todo o seu corpo. (...) Olhar para a máscara e deixar as sensações que ela causa se espalharem pelo corpo todo. É necessário dominar o desejo, quase sempre imperioso, da cabeça de tentar traduzir o significado de tudo e

explicar antes de experimentar como desenhar um corpo correto para aquela máscara. (ROSA, 2017. p. 75)

As máscaras expressivas ampliam o olhar de quem as utiliza e movem o corpo, quase que instintivamente, há um corpo que complementa a feição da máscara. Entretanto, jamais existe um único corpo para cada máscara. Os intérpretes têm corpos diferentes e estes corpos criam imagens diferentes. A diferença é que são todos semelhantes levando em conta o caráter da máscara usada como base para formação deste corpo. Como diz Tiche Vlanna (2017, p. 75): “Não existe um corpo correto para máscaras, mas existem formas de corpo mais adequadas para a expressividade de um caráter. Cada corpo é único, por isso é preciso encontrar o meio de transformar seu próprio corpo no corpo da máscara expressiva”.

2.3 MÁSCARAS DA COMMEDIA DELL'ARTE



Figura 03 – As máscaras da Commedia dell'Arte

Fonte: Arquivo pessoal da autora

As máscaras da Commedia dell'Arte também são máscaras expressivas. Aliás, meias máscaras expressivas, pois não cobrem a boca, ou seja, dão a possibilidade do ator de se expressar, além do corpo, por meio da fala. Entretanto, são máscaras que se compõem de particularidades bastante específicas que merecem destaque. Porém, antes de falar sobre as máscaras em si, precisa-se entender de maneira resumida do que se trata a Commedia dell'Arte. “(...) Commedia dell'Arte significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente.” (FO. 2011. p. 20)

Na Itália existiam os artistas que, para sobreviver da perseguição teatral que existia na época medieval, iam com carroças fazer seus espetáculos nas ruas. Espetáculos estes que não tinham um roteiro textocêntrico, mas sim, uma linha de ações muito mais potente que as palavras. Até porque se basear no humor falado não era uma opção devido a quantidade de lugares diferentes que percorriam e de linguagens igualmente diferentes que eram faladas nestes lugares. Entre estes artistas existiam músicos, acrobatas, dançarinos e muitos outros tipos de artistas cênicos corporais. Todavia, algo os unia que era o meio de se expressar cômicamente. Estes artistas utilizavam dos arquétipos para contar suas histórias. Desde os velhos aventos e rabugentos venezianos, até os pobres trabalhadores que vinham de Bérgamo para Veneza sem nenhuma base de estudo, com muita fome e com a experiência do trabalho braçal. Esta observação dos artistas fez-

se criar as máscaras da Commedia dell'Arte entre a mistura grotesca dos arquétipos do povo da época e a feição da máscara sendo baseada em físicos animais. Pode-se destacar alguns personagens como Arlecchinos, Dottores, Capitanos, Pantalones e muitos outros.

Para Jung, psicoterapeuta, psiquiatra e um dos fundadores da psicologia analítica, arquétipos nada mais são do que uma herança psicológica resultante das experiências cotidianas de milhares de gerações de seres humanos. A imagem arquetípica é encontrada em lendas, na literatura, mitos, contos populares e em sonhos e por isso são tão comuns para o olhar do espectador quando assiste um espetáculo de *Commedia del'Arte*.

Estas máscaras carregam traços muito particulares e, quase paradoxalmente, universais, pois enquanto alguns arquétipos eram mais comuns de se visualizar em diversos locais e até mesmo nos dias de hoje, algumas máscaras criadas funcionam apenas para um definido local. Um exemplo é a máscara Sabiá, máscara criada por Tiche Vianna baseando em um perfil paulistano e na máscara de Zannis, funciona muitíssimo bem nas diversas partes do país. Todos se identificariam com a máscara mas, se esta mesma fosse levada à França, talvez não teria tanta eficácia. Logo, criar uma máscara na Commedia dell'Arte é algo difícil de ser feito e perdurar esta máscara entre os anos requer muito estudo e concentração pois não são indivíduos nem personagens criados pelo ator do zero mas são a composição de um conjunto de características comuns a tipos sociais determinados, como explica Tiche Vianna.

Mas, assim como Tiche apoia e defende, as máscaras não são modelos. Elas não necessitam e em são moldes prontos. As máscaras são símbolos e estes símbolos criam as representações e isto inclui não trabalhar apenas com o dialeto e conflitos da época mas, sim, criar atualizações e reflexões do espaço-tempo de quem as utiliza. Lecoq também acredita que a “comédia à moda italiana” não o satisfaz e utiliza como termo a comédia humana. Esta determinação exclui os moldes e cria um modelo pedagógico muito melhor com base na criação de quem faz. “A mim dizem o seguinte: máscaras de commedia dell'arte são símbolos de representação arquetípica que são permanentemente revisitados e reinventados segundo a atualidade de quem as faz e as usa” (ROSA, 2017. p. 90)

2.4 O PALHAÇO



Figura 4 – Selma Semolina e Pistachi

Fonte: Arquivo pessoal da autora

O palhaço, diferentemente de todas as máscaras, chega no próprio ator pois lida com a individualidade da pessoa a qual usa esta máscara. O palhaço é uma imersão ao autoconhecimento do próprio ator que utiliza esta máscara, o palhaço pelo ator não se é transferido para que outros atores façam pois está ligada ao íntimo de cada um. Brincar com a menor máscara do mundo requer um nado profundo com o próprio ridículo e as próprias fraquezas.

A pesquisa do clown próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. Diferentemente da *commedia dell'arte*, o ator não tem de entrar numa personagem preestabelecido (Arlequim, Pantalone...). Deve descobrir nele mesmo a parte clown que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força. (LECOQ 1997. p. 214)

A graça desta máscara conhecida pelos circos é a inocência do palhaço sendo ele mesmo e a aceitação do fracasso. O palhaço não está ali para acertar. O palhaço vive conforme as surpresas do mundo sem um tema e sem a fixação pela realidade. Por isso o palhaço é tão abrangente e trabalha desde as coisas mais simples até os universos mais absurdos, agrada adultos e crianças e cria sensações das mais diferenciadas no público. Para o ator, este universo tão grande de criação pode ser seu penhasco ou seu impulso para voar. Tudo depende do próprio conhecimento de si, do comprometimento com a aceitação dos fatos e da escuta com o mundo ao seu redor pois a escuta é um dos maiores problemas no mundo da atuação.

Ao voltar a falar do papel do ator, gostaria de expor um problema que é do conhecimento de muito poucos dos que não são do ofício, sendo até mesmo ignorado quase sempre por quem é ator profissional. Trata-se do problema de escutar uma fala e de dar a réplica. Diversas vezes, o texto, ao ser distribuído para os integrantes da companhia, é folheado rapidamente, apenas com a finalidade de eles descobrirem a quantidade de falas que cada um terá para dizer. Poucos dão atenção ao valor do seu personagem no contexto, independentemente do tamanho das falas. Portanto, neste momento, devo falar sobre a importância dos personagens de apoio e do ouvir... e também saber responder no tempo certo. Nos espetáculos de clown existe sempre um clown de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros clowns. Porém, há um outro, quase sempre mudo, que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos, fica estupefato por quase qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o speaker, o clown branco, o Louis; o segundo é o Auguste. Contrariando as aparências, o personagem principal é o que não fala; o Louis é que é o apoio. (FO. 2011. p. 208)

De acordo com Lecoq, a máscara do palhaço era inicialmente utilizada com um viés pedagógico pontual e temporário. Todavia, a dimensão psicológica e teatral profunda que o palhaço traz faz dela primordial como a máscara neutra. A diferença é que ambas andam em caminhos opostos. Enquanto a neutra é um elemento que pode ser compartilhado por todos, o palhaço ressalta a singularidade. E assim, as máscaras ampliam o trabalho do ator e corroboram para um ator com maior extensão de criação no meio teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as argumentações de diferentes pesquisadores, pôde-se verificar que a máscara não só funciona em conjunto com o corpo, mas o amplifica para ser mais diverso entre personagens completamente diferentes, trazendo o auxílio para o ator em cena e no seu processo de criação do personagem, que as máscaras auxiliam em diversas habilidades necessárias para qualquer ator independente da sua vertente no ramo teatral. A máscara traz para aquele que atua, a amplificação e consciência do corpo do ator tanto dentro como fora de cena. Elas limpam os tiques e trazem uma maior variedade do corpo e raciocínio do ator graças a diversidade das próprias máscaras. O artista, quando conhecedor das diversas máscaras teatrais, desenvolve-se melhor para abranger mais papéis ao seu repertório, fator importante para se ter mais oportunidades no mercado de trabalho e para abrir mais caminhos e possibilidades para os personagens performados, indiferente se mascarados ou não.

A máscara é uma ferramenta muito diversa, podendo ser utilizada para realçar o movimento, para criar a personagem, para o ator tomar consciência do seu corpo, para trabalhar o coletivo do ator ou para trabalhar a escuta e o olhar do mesmo. Em todos os casos, o instrumento é o mesmo e este instrumento tão versátil é capaz de ensinar habilidades necessárias e impraticáveis de não se ter em um bom ator. As infinitas possibilidades apenas dependem da didática do pedagogo e da abertura do ator para aprender com a máscara.

Olhar pela máscara é como um óculos que pode dar outro universo ao ator. A máscara incomoda a vista, esconde partes do olhar, faz com que o usuário tenha um contato diferente com a pele facial e isto ajuda o ator a ser diferente o que realmente é na sua vida cotidiana e é como um estopim para novas criações em seus trabalhos de diferentes vertentes.

A máscara faz justamente o trabalho que Meyerhold dá importância, citando como pré-interpretação, ela extrai o que é possível do ator em diversos tipos de atuação grotesca para que ele esteja em seu melhor corpo para o trabalho apresentado, assim como prepara corporalmente o ator para o teatro- dança de Pina Bausch quando o ator toma consciência o suficiente para entender cada movimento repetido entre seus teinos e entre outras formas de atuação. O próprio método realista ganha ao ser exercitado com máscaras pois quando o corpo tem consciência do seu próprio eixo, mesmo que iniciando de maneira exagerada e grotesca, a realidade é mais fácil de se tornar clara para o ator diante do trabalho exercido.

As máscaras trazem o trabalho do corpo para o cotidiano. A máscara neutra brinca com o coletivo, as máscaras expressivas se ligam as emoções, as da Commedia dell'Arte trazem os arquétipos de uma sociedade e o palhaço finaliza o estudo com a individualidade que esta máscara carrega. Apesar de ser um único objeto, a máscara tem inúmeras finalidades e isto traz maior variedade artística ao ator que se utiliza delas como método didático e pedagógico.

Ao falar de teatro contemporâneo, se diz muito sobre corpo. Os atores da atualidade, em grande parte, trabalham principalmente com

práticas corporais, incluindo a proposta do grotesco desenvolvida por Meyerhold. A multiplicidade das artes faz com que o corpo esteja muito mais ativo nas apresentações atuais e isto reque técnica e prática, tópicos estes muito bem trabalhados com a máscara como forma de treinamento e de didática. Há também uma parcela grande de atores e atrizes criando cenas realistas, especialmente no áudio visual, mas mesmo por ser uma atuação mais próxima da realidade, não significa que não é necessário a preparação do corpo com consciência do mesmo como um todo.

Por fim, vale ressaltar que guardar as máscaras no passado é como ignorar os conselhos de anciãos: ter algo tão útil para se usar e esquecer disto é um desperdício e a criação desnecessária de uma dificuldade para os iniciantes e iniciados. Assim, considera-se necessário que atores e atrizes saibam sobre as máscaras como método pedagógico; colocando-os em contato com este universo, para que explorem as suas possibilidades como didática para o futuro, e não deixar as máscaras ficarem perdidas no passado.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000

CAVALIERE, A. O. **Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo**. IN: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, 1997.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000, vol. 9/1.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac; SESC, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. **A máscara**. IN: SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato (orgs). **A arte mágica**. São Paulo: É Realizações, 2013.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PEREIRA, Sayonara. **O teatro da experiência coreografado por Pina Bausch**. IN: **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, 2018.

Unifal em Pesquisa, São Paulo SP, v.12, n.3, jul/2022.

VIANNA, Beatriz Maria. **Para além da Commedia Dell'Arte – A máscara e sua pedagogia.** Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2017.