

# **MASCARAMENO CORPORAL E DIVERSIDADE EM SABERES**

BRAGA MENDONÇA (BYA BRAGA), MARIA BEATRIZ

## MASCARAMENO CORPORAL E DIVERSIDADE EM SABERES

A prática do artista cênico, bem como a do pesquisador em artes da cena, que se preocupa com a relação ética e crítica indivíduo-sociedade, buscando superar dicotomias e opressões nela implicadas, necessita compreender como a singularidade humana pode se construir no processo da universalidade. O oposto disso também se faz importante entender, ou seja, como o universal se constrói por meio do particular.

Desde que iniciamos nossas atividades no campo das artes da cena, seja como artista, seja como professora e pesquisadora na área de atuação e improvisação, observamos o quanto nos deparamos com singularidades humanas distintas, percebidas na aparência, inicialmente, ou seja, na visualidade do corpo. Em nosso trabalho é o corpo que ativa o processo de uma atuação e da performatividade. E, portanto, é o corpo que motiva o conhecimento.

Tem sido nosso desafio trabalhar e pesquisar para além desta visualidade corporal, da materialidade cênica performativa visível, ainda que mediada por elas. Ou seja, ao longo de nossas atividades, nos interessamos por compreender o universal dentro do particular, isto é, como a universalidade se expressa em um indivíduo, seja dentro da relação natureza-cultura ou do humano-animal, por exemplo. Dessa forma, nos preocupamos em difundir que o singular faz parte de uma totalidade que, por sua vez, se forma na relação entre singularidades humanas. E fazemos isso nos processos cênicos de aprendizagem que mediamos.

O trabalho pedagógico cênico que realizamos tanto com princípios pedagógicos e artísticos da Mímica Corporal Dramática, quanto aquele no qual utilizamos máscaras objetos oriundas da tradição cultural popular brasileira (máscaras de vestir todo o corpo ou parte dele, diversos tipos de narizes e de vários seres ou, ainda, máscaras de cabeleira, inspiradas nos jogos do Carnaval, Dança dos mascarados, Bois, etc) e internacional (*Commedia dell'Arte*), tende a revelar o ser humano em sua singularidade, fazendo-o distinto de outros seres. Porém, paradoxalmente, tais processos também colocam o ser humano em situação de semelhança a outros seres.

Desse modo, entendemos que as técnicas de atuação e improvisação associadas diretamente ao mascaramento corporal são mediações potentes construídas para a discussão da relação indivíduo-sociedade, ou seja, elas constroem pontes nesta relação apresentando imagens concretas da realidade e abrindo perspectivas de intervenção, transformação ou superação dela, a começar pela própria reflexão sobre o que é o ser humano hoje. Os mascaramentos enfrentam de modo concreto as “verdades” estabelecidas para o ser humano, iniciando isso na problematização de sua própria visualidade corporal.

Portanto, os mascaramentos são vias estratégias de conhecimento e ação, com grande potencial de intervenção social. Podemos perceber isso em dois mascaramentos corporais distintos. Existem aqueles evidenciados na presença física de um atador, revelando formas de artesanaria gestual explícitas, com sistematizações expressivas bastante específicas, como é o caso das ações performativas na arte da Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux. E existem também aqueles que se mostram na sustentação da presença performativa de um atador mascareiro, com a máscara objeto, originada em formas de arte, do mito, do rito, da festa ou de um folguedo. Há em ambos modos de mascaramento uma alta potência de discussão crítica do modo da prática artística cênica, e também a respeito da relação indivíduo e sociedade, com real capacidade de intervenção na própria instituição teatral, especialmente em seus aspectos históricos de relação com a literatura e a arquitetura.

Obviamente, tratamos aqui de operações poéticas e estéticas para a concretização desta dialética entre o singular e o universal, por meio da prática de mascaramentos performativos cuja corporalidade se destaca. De fato, ao nosso ver, mascaramento sem prática da dilatação da corporeidade tende a ser uma expressão somente decorativa. E, assim, aqui nos referimos a particularmente dois processos de aprendizagem e pesquisa artísticas que, ao nosso ver, contribuem sobremaneira para tal discussão entre o particular e o universal. Eles parecem, ainda, interligados em procedimentos, mesmo que de modos bastante distintos.

Se pensamos no trabalho cênico tanto por meio da arte Mímica Corporal quanto por meio de mascaramentos diversos com máscaras objeto, podemos dizer que estas ações, atividades, fazem a mediação entre o ser humano, singular, e a natureza, entre a cultura e a natureza. Tratam-se de atividades cujo ser humano e sua própria visualidade corporal estão diretamente implicadas e que contribuem para compreendermos que somos singulares-particulares-universais, ao mesmo tempo.

A universalidade do gênero humano, por exemplo, se expressa na singularidade de um indivíduo. E este indivíduo, ao se expressar por meio da arte Mímica Corporal ou por meio de mascaramentos diversos com máscaras objetos, pode problematizar tal universalidade. Tal problematização se faz exatamente na relação entre o singular e o universal, ou seja, trata-se de uma relação de mediação. Neste caso, e aqui inspirados na referência do materialismo dialético, a mediação trata exatamente do processo desta relação entre o singular e o universal.

A arte da Mímica Corporal Dramática, criada por Étienne M. Decroux, revisada e atualizada por seus últimos discípulos Corinne Soum (França) e Steven Wasson (EUA), é uma atividade que coloca o sujeito que a realiza em uma condição de expressão extrema de sua singularidade. A aproximação com o singular de cada um se faz em procedimentos artísticos pedagógicos que envolvem diretamente a visualidade do corpo, porém de modo bastante distinto que é, por exemplo, o modo da contrafação corporal.

A contrafação realizada por meio da Mímica Corporal é a investigação cênica proposta por Decroux para um ator que implica em uma experiência corporal que transcende o ato de imitar (DECROUX, 1994: 144). Ela se relaciona ao ato de recriação corpórea que apresenta algo diferente da referência do movimento humano observado (e imitado) por um ator. Trata-se de “desenhar”, “esculpir”, fragmentar, artificializar um movimento expressivo humano, criar imagens por meio dele e que, no léxico e práticas decrouxianas, passam, inicialmente, por vivenciar o peso corporal e a dilatação do corpo humano na relação com o espaço. Além disso, a contrafação diz respeito também a um jogo intercorporal do próprio indivíduo, em um procedimento que é potencializado pelo movimento do tronco e do equilíbrio dinâmico promovido no jogo da base das pernas. Tudo isso diz respeito, ao fim, em um exercício de descolamento da natureza humana, *natura naturata*, isto é, a natureza tal como ela é em sua aparência corporal, deixando fazer ver a *natura naturans*, que são as leis ocultas e invisíveis que regulam a natureza humana.

A propósito dessa fragmentação e segmentação do corpo a partir do trabalho de Decroux, vale lembrar que no próprio fragmento corporal expressivo surgido pode aparecer uma poética autônoma. O trabalho artístico a partir das proposições de Decroux efetiva, portanto, uma pesquisa artística cujo foco de atenção em uma das partes corporais expressivas em seu sistema gera uma recepção distinta. A partir disso, há ainda a problematização da recepção cênica de um todo, de um ideal de personagem ao ver um ser humano em cena, personagem esta muitas vezes ancorada em expectativas de expressão de uma identidade totalizante.

Ora, o trabalho com variados modos de mascaramento, com ou sem o uso dos objetos máscaras, contribui, portanto, sobremaneira, na percepção e realização prática do surgimento do particular de um indivíduo na relação com o seu singular e com o universal.

Dito isso, a arte da Mímica Corporal colabora para a expressão singular humana promovendo o aparecimento do particular deste humano, ainda que haja uma espécie de “corpo-decroux” apresentado na aprendizagem desta arte. Ou seja, um trabalho de “aculturação” artística que gera um corpo-máscara particular no atador.

Falar em “corpo-decroux” é o modo que encontramos de dizer de um corpo fictício, fabricado, recriado de sua natureza; corpo este que revela outra natureza. O “corpo-decroux”, para nós, é um modo expressivo do que poderíamos compreender como um ápice de experiência do mascaramento corporal dada sua alta sistematização técnica para se conseguir expressá-lo. Para Decroux, “o ator deve [saber] mudar sua estátua dentro de sua esfera transparente de vidro tanto como o céu muda de forma e cor”. Deve mover-se dentro dos limites impostos, pois *o ato de mover é ser* (DECROUX, 1994: 58-59) (Grifos nossos).

Assim, o mascaramento corporal mediado por esta arte cênica tende a promover a expressão do particular do ser humano que a realiza. Ou seja, tende a apresentar algo típico deste ser humano.

Por isso, um mascaramento que se pretenda potente não deve esconder o indivíduo, mas sim promover um ato de revelação de sua particularidade, de sua tipicidade. E assim, a atuação por meio de um mascaramento corporal oriundo da arte Mímica corporal não deve se apoiar em esteticismos ou formalismos, ainda que esta técnica carregue forte expressão formal.

“Corpo-máscara” é uma expressão que pode ser encontrada nos estudos cênicos, mas não necessariamente de modo explícito ou com maior desenvolvimento conceitual, para dizer de algumas práticas cênicas de treinamento de ator, fortemente ancoradas na transmissão oral, que se utilizam de variantes técnicas de expressividade física e de visualidade corporal. No Brasil encontramos referências de uso de tal expressão associadas às práticas com a Mímica Corporal e na sua relação com aspectos da arte de ator (BRAGA, 2007; 2013). Existem também referências a ela apoiadas no trabalho cênico de A. Mnouschkine, no de máscaras e também de Mímica Corporal (STELZER, 2009), ou mesmo trazidas da reflexão entre o teatro e a cultura (OLIVEIRA, 2015).

Difundir a temática do mascaramento corporal, entendendo-a como uma atitude produtora e mediadora de saberes artísticos e culturais, tanto quanto as ações realizadas por meio das máscaras objeto, é um desafio que se inicia na própria ideia sobre máscara.

Nas pesquisas que realizamos, especialmente relacionada à arte da Mímica Corporal Dramática, já tivemos a oportunidade de fazer uma reflexão sobre o teatro como uma arte visual, especialmente relacionado à visualidade corporal. As poéticas visuais corporais nos mostram uma cena expandida e, portanto, um mascaramento expandido. Ou seja, a noção de máscara transcende a ideia de objeto que calça um rosto, ou mesmo parte ou totalidade de um corpo, passando a incorporar o ato de expressão contrafeita, em si, no gesto expressivo de um corpo humano.

Nas práticas tradicionais da Mímica Corporal, com a condução do próprio Étienne Decroux, seu criador, observamos que a noção de máscara por ele difundida é abordada de modo bastante específico. Ou seja, Decroux, quando faz comentários e reflexões sobre o trabalho do ator com máscara, ele a entende como um objeto que é colocado no rosto de um ator para fins específicos de tipificação. Porém, ele deixa claro seu reconhecimento de que o surgimento de sua pesquisa, prática e pedagogia artísticas, a Mímica Corporal Dramática, partiu, no princípio de

tudo, também de aulas de máscara dadas por Suzane Bing no Vieux Colombier nos anos 20 (DECROUX, 1978, p. 29-40). Além disso, existe uma grande referência de Decroux para o trabalho de máscara que é na relação desta com a questão da neutralidade para um ator. Ele fala do trabalho de ator com a neutralidade, mediado pela máscara-véu, como algo “sublime” exatamente pelo fato desta permitir a expressão da universalidade, ou seja, do “homem de todos os tempos”, do ser humano que vai “além dos limites” de sua particularidade (DECROUX, 1978: 31; 2003: 134) visual e como ser.

Ao longo do trabalho artístico e pedagógico realizado por Corinne Soum e Steven Wasson, desde meados dos anos 80 em Paris, França, até hoje, em Wyoming Valley/Wisconsin, nos Estados Unidos, notamos a presença de mascaramentos com objetos da seguinte forma: máscaras que cobrem todo o rosto, seja na forma de face humana ou de cabeça de animal; máscaras-narizes ao modo clownesco e bufonesco; e, especialmente, seguindo a tradição decrouxiana, o uso da máscara-véu (denominada nesta pedagogia somente por “véu”). Elas são utilizadas em diversos espetáculos desde o final dos anos 80.

A presença do mascaramento corporal, em si, promovido pela arte da Mímica Corporal, existe no trabalho da Cia. L'Ange Fou, de Soum e Wasson e é, ao nosso ver, algo distinto e profundamente belo. Trata-se do trabalho realizado com o movimento expressivo do corpo humano e que faz referência explícita a figuras e fragmentos gestuais de peças do repertório mímico corporal, desenvolvido desde a fase moderna até recentemente. Ambos artistas, porém, não compartilham da terminologia “corpo-máscara” ou congênere para se referirem ao trabalho que realizam na ênfase da técnica física, em si, da Mímica Corporal. Em conversas conosco, eles disseram que tal terminologia parece ser uma espécie de “formulação acadêmica francesa”.

Ainda assim, considerando as discussões sobre o teatro no campo expandido (SÁNCHEZ, 2007), refletimos sobre o fato de que a arte da Mímica Corporal, de grande sistematização corpórea, abre, artisticamente, o entendimento hoje também sobre as questões do mascaramento.

É importante dizer que não compreendemos a arte da Mímica Corporal como uma “gramática” ou “codificação” somente. Considerá-la deste modo é permitir um risco de entendimento sobre ela, diga-se na verdade, um mal entendido, que se dirige à ideia de um engessamento formal das experiências de atuação corporal que ela proporciona, ou mesmo um excesso de estetização corpórea. Ao vivenciarmos esta arte seja como exercício para o treinamento de atuação, seja para meio de composição artística, podemos compreender que atualmente ela pode contribuir para a expansão do entendimento sobre máscaras para além da noção da máscara como objeto. Há na Mímica Corporal um modo de sistematização física, ao modo da contrafação, como expusemos acima, que permite aproximarmos as ações que dela são oriundas da noção expandida de mascaramento e, também, do próprio teatro. E, sendo ela assim também considerada tratária, a nosso ver, de um excelente exemplo de mascaramento corporal contemporâneo.

Além disso, considerando-se os princípios éticos desta arte expostos por Decroux, praticados e transmitidos por Soum e Wasson até hoje, em um processo vivo de pesquisa artística, revisão, transposição e atualização, poderíamos supor que tal mascaramento corporal traz uma reflexão efetiva sobre a emancipação humana.

Se considerarmos ainda os variados mascaramentos existentes por meio do uso de objetos, especialmente os testemunhados por nós nas manifestações espetaculares brasileiras, verificamos também uma viva expressão entre o universal e o particular. O professor Tácito Borrhalho expõe isso ao relatar sobre variadas máscaras brasileiras, apoiadas em manifestações festivas específicas (BELTRAME & ANDRADE, 2010, p. 167-188). Seu relato fortalece nossa

reflexão no que concerne ao valor de se captar na expressão mascareira os modos particulares e universais que incidem sobre um mascarado de Bois, Reisados, Carnaval, Dança dos Mascarados, Cavalhadas, Cavalo-Marinho, Folias de Reis, Caboclinhos, Maracatu, Procissão do Fogaréu, entre outros, e que condicionam a sua singularidade. Isso porque, em geral, tratam-se de expressões fortemente relacionadas à vida individual do atuator que é permeada, em várias circunstâncias, por ritos, crenças e festejos distintos.

Isto posto, consideramos que o desenvolvimento dos estudos sobre mascaramento expandido e diverso, aliados à noção de mascaramento corporal, faz-se importante e pode se configurar melhor na elaboração de cartografias poéticas sobre tais expressões. As cartografias podem, por exemplo, apresentar reflexões sobre o ser humano mascarado, que se apropria ou não de modos de existência de outras espécies na sua ação mascareira, podem se referir ao processo de como se dá a passagem ao outro incorporado, ou mesmo fazer um levantamento das experiências existentes citando-as criticamente para além de suas descrições.

Obviamente, perceber a particularidade em um atuator, independentemente de qual origem seja sua atividade na relação com o mascaramento, é algo difícil. Porém, isso se faz necessário para o processo da emancipação humana. Tal processo se relaciona também às variações do comportamento humano e dos acontecimentos sociais em um dado tempo histórico. E, além disso, há que se pensar, também, nas questões de gênero, considerando que o tema da máscara abre, em si, questões sobre isso ao problematizar o uso de máscaras para uso de determinado gênero ou não, ao apontar criticamente para processos da transformação humana, da transfiguração e do travestimento.

Os mascaramentos diversos contribuem bastante para tais problematizações e expressões, rompendo efetivamente dicotomias, generalizações e representações sociais. Mas, sobretudo, tratam-se de trabalhos performativos que impactam muito positivamente, a nosso ver, a discussão sobre o estatuto do ser humano em nossa sociedade que, é importante salientar, é alimentado progressivamente pela conduta social capitalista. Além disso, os mascaramentos diversos colaboram para discussões sobre as questões do regionalismo, do nacionalismo e da tradição que corre o risco de entendimento estreito, precarizando ainda mais a vida humana.

## REFERÊNCIAS

- BELTRAME, V. e ANDRADE, Milton de. *Teatro de Máscaras*. Disponível em: [https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2016/05/teatro-de-mc3a1scaras\\_valmor-beltrame-e-milton-de-andrade-org.pdf](https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2016/05/teatro-de-mc3a1scaras_valmor-beltrame-e-milton-de-andrade-org.pdf). Acesso em 12 de março de 2018.
- BORHEIM, G.. *O conceito de tradição*. In: *Tradição-contradição*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987, p. 13-29.
- BORRALHO, Tácito. *As máscaras nas manifestações teatrais populares brasileiras*. In: *Teatro de Máscaras*. BELTRAME, Valmor N.; Andrade, Milton de (Org.). Florianópolis: UDESC, 2011. P. 167 a 188.
- BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a arte da máscara*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. (Maria Beatriz B. Mendonça). *Étienne Decroux e a arte da máscara*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio PPGAC, UNIRIO. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/55>.

\_\_\_ (Maria Beatriz B. Mendonça). *O ator decompositor no trabalho cênico de Étienne Decroux*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio do PPGAC, UNIRIO. 2007. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/18>.

COPEAU, Jacques. *A máscara*. In Registres, VI. L'École du Vieux-Colombier [Registros, VI. A Escola do Vieux-Colombier [Velho Pombal]]. Textos estabelecidos, apresentados e anotados por Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000. p. 298-355. (Coll. Pratique du Théâtre [Col. Prática do Teatro]. Tradução didática de José Ronaldo Faleiro.

CONTIN, Cláudia. *Madeira, couro, cores e carne. Histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo*. In: Teatro de Máscaras. BELTRAME, Valmor N.; Andrade, Milton de (Org.). Florianópolis: UDESC, 2011.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

\_\_\_ . *The mask*. In: Mime Journal. Claremont-EUA: Pomona College: 1978. P. 29-40.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Franca Rame (org.). Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque*. Paris: Entretemps, 2010.

GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance*, São Paulo Martins Fontes, 2006.

KLINTOWITZ, Jacob. *Máscaras brasileiras*. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia, 1986.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LUKÁCS, Georgy. *Ontologia do ser social. Princípios ontológicos fundamentais em Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

\_\_\_ . *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.

MONETTA, Michele & ROCCA, Giuseppe. *Mimo e maschera*. Roma: Dino Audino, 2016.

MURPHY, John Patrick. *Cavalo marinho pernambucano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, B. *A dialética do singular-particular-universal*. In: A. A. Abrantes, N. R. Silva, & S. T. F. Martins (Orgs.). Método histórico-social na psicologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 25-51

OLIVEIRA, E. J. *Souza de. Corpo-máscara: considerações acerca do trabalho do ator e do encenador entre teatros e culturas*. Disponível em: <http://www.mimus.com.br/wp-content/uploads/2015/05/mimus-no.5-final-2015.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2018.

SARTORI, Donato & Pizzi, Paola. *Maschere e mascheramenti. I Sartori tra Arte e Teatro*. Padova: Il Poligrafo Casa Editrice, 1996.

SÁNCHEZ, J. A.. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA/Quaderns portàtils, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica*. São Paulo: Autores Associados, 2003.  
STELZER; Andréa. *O corpo máscara do ator contemporâneo. O ator decompositor no trabalho cênico de Étienne Decroux*. Cadernos virtuais de pesquisas em artes cênicas, Anais do Colóquio do PPGAC, UNIRIO. 2009. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/705/645>. Acesso em 15 de abril de 2018.

TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*. Editori Laterza, Roma, 2013.

TODOROV, T.. *Nós e outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 75-76.