

Fernando Joaquin Javier Linares

A MÁSCARA COMO *SEGUNDA NATUREZA* DO ATOR.

O treinamento do ator como uma “técnica em ação”.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2011

Fernando Joaquin Javier Linares

A MÁSCARA COMO *SEGUNDA NATUREZA* DO ATOR.

O treinamento do ator como uma “técnica em ação”.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Artes Cênicas: Teorias e práticas.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2011

Linares, Fernando, 1958-

A máscara como *segunda natureza* do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação” / Fernando Joaquin Javier Linares. – 2011.

180 f. : il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Teatro – Estudo e ensino – Teses. 2. Artes cênicas – Estudo e ensino – Teses. 3. Representação teatral – Teses. 4. Teatro de máscaras – Teses. 5. Máscaras – Teses. 6. Atores – Teses. I. Hildebrando, Antonio Barreto, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.07



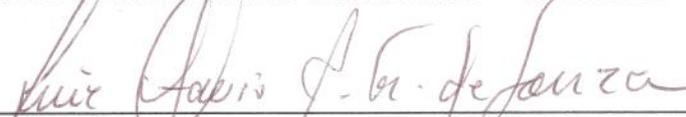
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

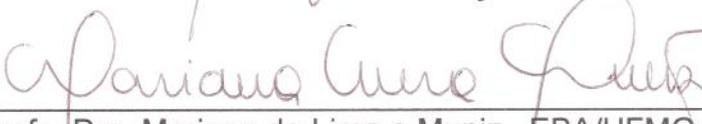
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FERNANDO JOAQUIM JAVIER LINARES**, Número de Registro **2006237769**.

Título:

“A MÁSCARA COMO SEGUNDA NATUREZA DO ATOR: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”


Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – Orientador – EBA/UFMG


Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza – EBA/UFMG


Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2010

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Daniela e Ian e aos meus pais (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando pela sua disponibilidade, dedicação e generosidade ímpar.

Aos meus parceiros de trabalho do Teatro Universitário pelo apoio e contínuo estímulo.

À profa. Dr^a Carmen de Caro (Diretora da EBAP) pelo seu apoio e camaradagem incondicional e a todos os colegas da EBAP.

Meus agradecimentos aos que já foram meus mestres e aos que atualmente o são. Aos que já foram meus alunos e aos que atualmente o são. A todos aqueles que encontrei no caminho das artes e contribuíram para o meu crescimento e aos que virão.

RESUMO

Nesta dissertação resgata-se a experiência acumulada no trabalho com a máscara teatral, ao longo de mais de duas décadas, através da prática e da pesquisa pessoal, do contato com artistas e pesquisadores do uso da máscara teatral e do ensino dedicado à formação de profissionais do teatro; ressalta-se a contribuição de artistas-pedagogos para o trabalho com máscaras teatrais, entre eles Jacques Copeau, Etienne Decroux, Jacques Lecoq; aborda-se o uso de três máscaras de cunho pedagógico: a máscara neutra, as máscaras larvárias e as máscaras expressivas inteiras de anciãos de olhos pintados e, conseqüentemente, o trabalho com uma dramaturgia do silêncio; salienta-se o uso das máscaras de base no processo de iniciação teatral, considerando-as como alicerce para o uso futuro da meia máscara expressiva; busca-se, também, refletir sobre o ofício do ator, pautado, aqui, pelo domínio artesanal de uma técnica codificada, apontando a necessidade do trabalho de preparação corporal pré-expressivo como condição primeira para o ator vestir uma máscara. Discutem-se, ainda, questões pertinentes à máscara como dispositivo mediador que impõe ao ator a assunção de suas características intrínsecas e, ao mesmo tempo, exige dele uma generosidade total para que a torne maleável como uma “segunda pele”.

RESUMEN

En esta disertación se rescata la experiencia acumulada con el trabajo con la máscara teatral a lo largo de más de dos décadas, a través de la práctica y de la investigación personal, del contacto con artistas e investigadores en el uso de la máscara teatral y de la enseñanza dedicada a la formación de profesionales del teatro; se resalta la contribución de artistas-pedagogos para el trabajo con máscaras teatrales, entre ellos Jacques Copeau, Etienne Decroux, Jacques Lecoq; se aborda el uso de tres máscaras de cuño pedagógico: la máscara neutra, larvarias y las expresivas enteras de ancianos de ojos pintados y, consecuentemente, el trabajo de una dramaturgia del silencio; se resalta el uso de las máscaras de base en el proceso de iniciación teatral, considerándolas como fundamento para el uso futuro de la media máscara expresiva; se busca, también, reflexionar sobre el oficio del actor, pautado, aquí, por el dominio artesanal de una técnica codificada, apuntando a la necesidad del trabajo de preparación corporal pre-expresivo como condición primera para el actor que viste una máscara. Se discuten además cuestiones pertinentes a la máscara como dispositivo mediador que le impone al actor que asuma sus características intrínsecas y, al mismo tiempo, exige de él una generosidad total para que la torne maleable como una “segunda piel”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Máscara neutra, em couro, criada por Amleto Sartori para Jacques Lecoq. (LECOQ, 1997: 61)

Figura 2 – Máscara neutra, confeccionada em couro, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 3 – Jacques Lecoq, em demonstração com a máscara neutra. (SARTORI, Donato. PIZZI, Paola, 1996: 105)

Figura 4 – Máscara larvária, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 5 – - Máscara larvária e suas mudanças de atitudes e expressão, confeccionadas em papel colê, por Fernando Linares.

Figura 6 – Máscara larvária, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 7 – Máscaras larvárias, organizadas do abstrato ao concreto, confeccionadas em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 8 – Exercício de triangulação com máscara larvária, realizado pela aluna do Teatro Universitário da UFMG., Glenda Bastos. Foto: Fernando Linares.

Figura 9 – Máscara expressiva inteira de ancião de olhos pintados, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 10 – Detalhe da fenda do olho da máscara expressiva de ancião de olhos pintados. Confeccionada em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

Figura 11 - Máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados utilizadas por alunas do Teatro Universitário da UFMG., Daniele Guimarães e Alessandra Mendonça. Confeccionada em papel colê, por Fernando Linares. Foto: Fernando Linares.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 CAPÍTULO I	22
1.1 Jacques Copeau e a retomada do uso da máscara no século XX.....	22
1.2 Gordon Craig e Etienne Decroux.....	31
1.3 Jacques Lecoq e a poesia do corpo.....	40
2 CAPÍTULO II	51
2.1 A máscara teatral.....	51
2.2 A natureza específica do trabalho com máscaras.....	53
2.3 O contato inicial com as máscaras.....	54
2.4. O vigor intrínseco da máscara teatral.....	68
2.5. O papel do condutor do processo de trabalho com máscaras.....	72
3 CAPÍTULO III	76
3.1 A importância do trabalho pré-expressivo.....	76
3.2 A energia do ator.....	90
4 CAPÍTULO IV	96
4.1 As máscaras de base.....	96
4.2 A construção de uma dramaturgia corporal do silêncio.....	98
4.3 Máscara neutra: um recuo necessário.....	101

4.4 Um ponto zero físico-mental.....	104
4.5 Escuta.....	108
4.6 Exercícios preliminares com máscara neutra.....	111
4.6.1 O primeiro contato com a máscara neutra.....	112
4.6.2 Passos preliminares.....	113
4.7 Acordar para o <i>aqui/agora</i>	115
4.8 A descoberta das dinâmicas das situações.....	117
4.9 “Ser”, e não, “fazer”.....	120
5 CAPÍTULO V	123
5.1 As Máscaras larvárias.....	123
5.2 Características das máscaras.....	135
5.3 Observação da máscara.....	141
5.4 Um eixo fora do eixo.....	143
5.5 Triangulação.....	147
5.6 Hierarquias e <i>Status</i> corporais.....	150
5.7 Animalização.....	154
5.8 Urgências e Estados.....	157
5.9 Máscaras expressivas inteiras de anciãos de olhos pintados.....	160
5.10 Trabalhar no desconforto.....	164
5.11 A máscara como <i>segunda natureza</i> do ator.....	168

6 CONCLUSÃO.....	171
7 BIBLIOGRAFIA.....	176

APRESENTAÇÃO

A máscara parece imobilizar elementos que na natureza estão em movimento. Ela coloca numa forma aparentemente estática e congelada aquilo que, na realidade, exprime algo em movimento. Mas esta imobilidade é só uma ilusão que desaparece assim que a máscara é colocada sobre o rosto humano, pois neste momento vemos que ela contém um movimento sem fim.

Peter Brook

O objetivo desta dissertação é organizar e refletir sobre uma trajetória realizada ao longo de mais de duas décadas de experiências e nela focalizo o meu aprendizado e a experimentação e transmissão de técnicas específicas para a representação com máscaras teatrais. Desta forma, as propostas de trabalho apresentadas aqui são o produto tanto do contato com importantes mestres e pesquisadores do uso da máscara, como do exercício da prática artística e do ensino para a formação de profissionais do teatro. Por outro lado, estas propostas de trabalho não se pretendem um método ou um sistema, mas, sim, a organização de um percurso que se iniciou com a seguinte indagação: como fazer com que uma máscara se torne viva em cena a ponto de se configurar como uma *segunda natureza*¹ do ator que seja verossímil para o espectador? Considero que a busca pela resposta para esta pergunta, pautada pela pesquisa teórica e pela prática, já tenha fornecido propostas substanciais em meu trabalho como diretor e professor de teatro. Entretanto, sei que apesar das conquistas, como todo paradigma, este desafio sempre se encontrará em processo de elucidação. Mesmo assim, espero que este trabalho reflita os aprendizados, descobertas e indagações, produtos das experiências que venho realizando no curso de tantos anos.

Para que o ator utilize uma máscara teatral se faz necessário, por um lado, o conhecimento e o domínio de uma técnica de base que o preparem para a expressividade. Ele deve desenvolver um estado de prontidão especial e conquistar uma intensa capacidade de escuta em cena. Prontidão e escuta que devem criar um corpo-mente artificial, especificamente cênico. Por

¹ Segundo o historiador e semiótico Marco De Marinis, até onde ele tem conhecimento, “Stanislavski foi o primeiro, dentre os grandes reformadores do século vinte, a falar explicitamente da necessidade para o ator de assumir uma ‘segunda natureza’ com a qual deve ‘viver’ em cena. Mas esta concepção da técnica de atuação, e, ainda antes, da ‘sensibilidade cênica em geral’ stanislavskiana, como uma espécie de segunda natureza, de que o ator deve estar apto a ativar automaticamente, sobre a primeira [natureza], quanto em situação de representação, remete a outros mestres do nosso século (pelo que se observa anteriormente, o próprio Stanislavski não se esquece de que Goethe já havia utilizado a expressão ‘segunda natureza’ a respeito do comportamento cênico do ator, em *Regeln für Schasupiere*, n° 34)”. (MARINIS, apud MÁSCARA, 1993:74)*

outro lado, como se verá no capítulo II, a máscara impõe exigências que vão além destes códigos específicos e deve-se atender às características particulares de cada máscara. O ator deve se colocar a serviço da máscara de forma generosa, para torná-la uma segunda natureza que seja orgânica e, portanto, crível e autônoma para agir dentro de uma determinada dramaticidade que se encontra condensada nas feições intrínsecas de cada máscara. Para isto, emprestar-lhe seu corpo cotidiano, ou mesmo impor-lhe arbitrariamente um corpo, torna-se insuficiente para sustentar seu caráter específico de *persona* e, deste modo, o ator acaba sendo “engolido” por ela. Assim, ele deve conduzir cada máscara, do seu estado de objeto expressivo, aparentemente fixo, a sujeito das suas ações físicas. Isto é, devolver-lhe a sua vida própria, fazê-la respirar a ponto de o espectador ter a impressão de que este objeto adquire mobilidade própria.

A tarefa principal do professor é descobrir como ajudar o estudante/ator a desvendar essa caixa preta. E como fazer um iniciante acreditar na liberdade da sua expressão perante um panorama aparentemente tão pautado por exigências impostas, tanto pelas técnicas que deve dominar, quanto por este objeto mediador tão carregado de características próprias, como é uma máscara? Ao investigar estes dois percursos, aparentemente paradoxais – liberdade de expressão e exigências impostas –, pude perceber que os caminhos eram convergentes e complementares, mas nunca excludentes. E que ambos eram característicos de uma arte que exige do ator a construção, *a priori*, de um corpo artístico, pois, do contrário, a máscara não poderia existir no universo especificamente cênico. Percebo que o trabalho técnico de assimilação dessas características codificadas poderia, a princípio, parecer atuar como um freio para o desenvolvimento da criatividade. Abordadas inicialmente com uma finalidade pré-expressiva, a partir de uma entrega total do ator, se faz possível, com o tempo, encontrar uma liberdade maior que lhe garanta o domínio da expressividade a ponto de não ter que se preocupar conscientemente com essas características codificadas.

Este itinerário prático que será apresentado tem dado resultados eficazes para a representação com máscaras teatrais. Ao mesmo tempo, é importante esclarecer que o caminho que proponho realizar, representa “um” dos caminhos possíveis para o ofício do ator que se utiliza da máscara teatral e que concordo com Eugenio Barba, quando diz que “um caminho é válido tanto quanto outro, mas somente se é percorrido até o fim” (BARBA, 1994: 28). Portanto, este percurso apresentado é uma das estratégias utilizadas para que o estudante tome consciência de um dos mais elementares preceitos do aprendizado da sua arte, que pressupõe a conquista

de um arcabouço de conhecimentos técnicos específicos. Por outro lado, para o artista de teatro ocidental, se sujeitar a determinados princípios que atendem a uma mesma convenção, ainda significa um grande desafio, mesmo que intelectualmente os considere como um fato iniludível para se tornar um ator. Por conseguinte, os resultados práticos colhidos representam o fruto de algumas escolhas, descobertas e redescobertas, que abordo no capítulo III do presente trabalho e que se emolduram dentro de princípios prioritariamente pautados pelas exigências do uso das máscaras.

Pela complexidade e abrangência do tema, pretendo concentrar o foco de estudo nas três primeiras máscaras que utilizo nas etapas práticas de iniciação à máscara. Foram ordenadas, inicialmente, segundo a aplicação dada por Jacques Lecoq às duas primeiras máscaras e acrescento uma terceira máscara expressiva desenvolvida por mim. O alcance deste conjunto articulado de máscaras de base abrange desde os elementos práticos fundadores de um corpo-mente para a cena (o trabalho pré-expressivo), passando pelas fases larvárias da comunicação com máscaras, para desaguar no terreno da expressividade, que, como veremos, servirá ao ator não apenas para se expressar na representação com máscaras teatrais.

Ao trabalharmos a iniciação teatral a partir da utilização das máscaras de base, pode parecer que o caminho se restringe ao aprendizado específico do uso da máscara e, portanto, que atende apenas a uma convenção com tendências à estilização. Porém, o objeto de este estudo se encontra além da caracterização de um estilo teatral. Ele ultrapassa a ideia de se fazer uma opção estética de forma apressada, uma vez que é abordada do ponto de vista do processo de aprendizado, com o propósito de conduzir os atores e estudantes à realização de um trabalho sobre si mesmo. Neste trabalho, a máscara representa o veículo para a edificação de uma base sólida que alicerce o seu ofício. Esta base é a própria técnica que o conduz à ação física eficiente. Quero dizer com isto: o descobrimento de uma presença cênica eficaz, que se conquista a partir da construção de uma energia própria para a cena. Como já foi dito, esta energia dará ao ator uma autonomia para a criação artística, quando este a tornar manejável ao se utilizar das máscaras como instrumento de expressão.

Acredito que esta autonomia expressiva será conquistada a partir da realização de um treinamento psicofísico pré-expressivo – que será abordado no Capítulo III –, no qual o ator constrói uma energia concentrada. Assim, o ator atinge um estado de prontidão física que cria um efeito dilatador do seu corpo que atrai e sustenta a atenção do observador, mesmo antes

que ele realize qualquer ação física. Esta etapa do trabalho constituirá a base de sustentação de um desempenho físico e mental específico para a cena, baseado na utilização não cotidiana do corpo que contribui para potencializar a sua presença. Utilização esta que é anterior à expressão artística em situação de representação.

Sobre esse alicerce, construído com o trabalho realizado a partir da utilização de máscaras especificamente com finalidade didática e com os exercícios pré-expressivos, sem o uso das máscaras, vivencia-se um corpo que se afasta gradativamente do seu eixo cotidiano de equilíbrio físico e cria um efeito dilatador que potencializa a sua presença e que se reflete inevitavelmente no plano mental do ator. Portanto, este adquire, gradualmente, uma técnica psicofísica. Segundo Barba², para o ator “a utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama ‘técnica’” (BARBA, 1994: 23). Assim, o ator assume um novo modo extracotidiano de estar em cena que não poderá ser abandonado e, ao contrário, deverá ser sustentado o tempo todo. Desta forma, garantirá a sua passagem de uma situação de fora do eixo – ou de equilíbrio precário – para outra, até que a sua fluência ganhe plasticidade e autonomia tornando-se orgânica.

No quarto capítulo deste trabalho, será abordada a máscara neutra que, como se verá, é introduzida no Ocidente e chamada de máscara nobre por Jacques Copeau e, posteriormente, aperfeiçoada por Jacques Lecoq³ e Amleto Sartori. Veremos como esta máscara revela para o ator as questões fundamentais para a atuação cênica, indo além da utilização ou não da máscara. Assim, delinearemos um percurso que vai desde o estabelecimento de um ponto zero físico e mental, em que o ator toma consciência da necessidade de agir em cena sem representar, encontrando ações essenciais que nascem dos seus próprios impulsos e abordaremos, também, conceitos importantes como o de presença, disponibilidade, tempo justo das ações, escuta cênica etc. No final desse capítulo preferi abordar os aspectos práticos

² Eugenio Barba formula o conceito de Antropologia teatral cujos princípios serão utilizados durante este estudo. Barba define a antropologia teatral como “um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada... [...] que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas. [...] A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios que retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. [...] trata-se de uma qualidade extracotidiana de energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem”. (BARBA, 1994: 23-24)

³ A importante influência do trabalho de pesquisa sistematizado por Jacques Lecoq, realizado por cinco décadas, é significativa como contribuição para o desenvolvimento de uma pedagogia das máscaras teatrais para a formação do ator e representa neste trabalho uma relevante referência.

da máscara neutra por acreditar que, a partir de alguns exercícios específicos, se evidenciará melhor a sua eficácia pedagógica.

Dentro da categoria das máscaras de base, que servem essencialmente para uso didático, serão tratadas, no capítulo V, as máscaras larvárias. Estas máscaras, introduzidas na pedagogia teatral por Lecoq, têm características estilizadas de rostos humanos ou traços animais, portanto se apresentam de forma não totalmente identificável. As suas dimensões podem ser bem maiores do que o rosto e, por isso, atuam mais no plano da sugestão simbólica para a criação de eixos corporais. Estes eixos conduzem à construção de novos corpos e tipos para a representação e, a partir deles, começamos a perceber a necessidade de lidar com questões como peso, equilíbrio, espaço etc. Descobrimos, com as máscaras larvárias, novas e necessárias dinâmicas corporais para agir com diferentes qualidades de energia e, com isso, é aberta uma nova dimensão do jogo, seja individualmente ou no relacionamento com as outras máscaras, o que leva à criação de uma nova relação com a cena.

Devemos desenvolver um estado de generosidade para nos colocar a serviço de cada máscara e de cada nova situação, pois, a partir do trabalho com a máscara larvária, a cumplicidade trabalhada nos exercícios com a máscara neutra⁴ adquire outra dimensão em relação à comunicação com os parceiros e com o público.

Nesse capítulo, também veremos e analisaremos conceitos como corpo-máscara, contra-máscara, as diferentes hierarquias corporais e como elas assumem o grau de *status* corporais responsáveis pelo surgimento das primeiras atitudes expressivas, urgências e estados físicos, preparando, assim, o terreno para a entrada das máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados.

A entrada destas máscaras tem a responsabilidade de realizar a passagem das máscaras de base para as meia máscara expressiva. Por se tratarem de máscaras que cobrem o rosto por inteiro, nos permitem trabalhá-las em situações em que a palavra não é necessária. Este silêncio é responsável por uma consequente atividade interior amplificada. O fato de se tratarem de máscaras inteiras de anciãos, vistos aqui como indivíduos centenários, obriga os estudantes a concentrarem a energia desenvolvida nas experiências anteriores, e se

⁴ Veja o Capítulo IV.

debruçarem sobre a conquista de um intenso *estado* físico. Isto exige deles a capacidade de reter os seus impulsos mais viris e transformá-los em um grande gasto de energia para realizar movimentos, muitas vezes, lentos e extremamente contidos. Assim, a partir da construção corporal de um peso e de certa instabilidade e fragilidade físico-mental, adquirida com o “acúmulo dos anos”, os portadores das máscaras devem enfrentar por meio de exercícios específicos, que os inserem em situações de extrema urgência, a vivência de estados que envolvam seus corpos-mente por completo.

Estas máscaras expressivas são utilizadas em exercícios de improvisação individuais e coletivos. O estudante, colocado a serviço dos tipos a que elas remetem, traceja um corpo, um estado e uma pulsação que, apoiados em imagens que emanam das suas próprias fantasias ou a partir de eixos corporais pré-determinados, esboçará uma segunda natureza. Natureza esta, que será diferenciada das suas características pessoais cotidianas e, assim, deverá agir por meio de ações físicas que mobilizem seu corpo por inteiro e que, desta forma, se tornem orgânicas, espontâneas e eficazes.

Os principais objetivos desse processo de trabalho são:

- a) Realizar um treinamento psicofísico pré-expressivo que atua sobre o ator e que não é mostrado para o espectador.
- b) A procura de um corpo-mente trabalhado de forma sinestésica e que responda a objetivos essenciais tais como: organicidade, autenticidade, espontaneidade, precisão e eficácia das ações físicas.
- c) Compor uma segunda natureza que experimente estados eficientes de presença cênica e expressividade em presença do espectador, utilizando máscaras.
- d) Improvisar individualmente e em grupo, utilizando as máscaras, sempre em presença de pelo menos um espectador com o qual há que se estabelecer uma relação de adaptação recíproca, vivenciando a cena no tempo presente.
- e) Executar ações físicas que nascerão no *aqui/agora* da comunicação com os espectadores e com os parceiros de cena.

Cada tópico pressupõe a incorporação do outro, pois se relacionam totalmente, ou em parte, por dependência simbiótica.

É válido dizer que o trabalho sobre si mesmo significa, para o ator, assumir uma postura ética profissional, uma opção por um sacrifício que o espectador não deve perceber, mas que estará implícito na qualidade do seu trabalho. Estará assumindo um compromisso para se apresentar perante os espectadores com pleno conhecimento e domínio do seu ofício. Levará ao público uma expressividade que será o resultado do seu esforço e dedicação prévia. Esta escolha não pré-determinará uma estética, porém representará uma base sólida e suficiente para o encontro e amadurecimento de uma expressividade que, com o tempo, se personalizará e poderá conduzir a uma determinada estética.

Para o ator que utiliza a máscara teatral, esta opção por uma preparação é decisiva, pois, acredito que realizar um treinamento específico é condição *sine qua non* para utilizar uma máscara de forma que esta seja orgânica em cena. Isto significa que esse ator fez uma opção por um trabalho que, muitas vezes, é árduo e sacrificante.

Todo ofício representa a apropriação de um determinado conhecimento específico e de uma utilização consciente de meios técnicos que já se tornaram parte de quem os exerce; significa que preparar-se “para” é, como diz Etienne Decroux, “vestir-se com traje de gala” (DECROUX, 1963: 151)*⁵ para o espectador. Isto representa que venceu seus principais medos e se alfabetizou antes de se apresentar publicamente. Decroux define o esforço e dedicação do artista ao trabalho sobre si mesmo como “o testemunho ausente do respeito que o mimo deve a seu espectador” (DECROUX, 1963: 151)*. Foi para que o ator se vestisse de gala que Decroux dedicou tantas décadas da sua vida com o claro propósito de construir uma arte do ator⁶ que lhe garanta sua autonomia como artista. Autonomia que será tão abrangente e inesgotável em suas possibilidades como pode ser a expressividade que emana de um corpo que investiu em um processo de trabalho organizado e tecnicamente articulado. Esta atitude em relação ao trabalho conduz o ator à conquista de maturidade e autonomia expressiva, pois, como artista, não dependerá de um texto previamente escrito ou de um diretor para incentivar ou explorar a sua criatividade.

⁵ Tradução minha. A partir deste ponto todas as traduções feitas por mim serão sinalizadas com asterisco.

⁶ Em seu livro “*En busca del actor y del espectador*”, De Marinis escreve: “O que é a arte, o que é um artista, para Decroux? A arte pressupõe um pleno controle por parte do artista sobre seus meios expressivos, sobre seu material; a obra de arte é o resultado de uma intervenção livre, voluntária e consciente que o artista realiza sobre seu próprio material, sem se deixar dominar por ele; ao contrário, dominando-o e transformando-o, reduzindo ao mínimo as interferências acidentais”. (MARINIS; 2005: 182)*

A liberdade decorrente desta escolha ética ainda é pouco compreendida por alguns artistas, pois são muitos os que, ao invés de investir na entrega a uma empreitada cujos resultados não aparecem em curto prazo, realizam as mais diversas experiências e experimentações como se estas lhes garantissem a liberdade como artistas. Neste “passar de um caminho a outro com a ilusão de acumular experiências e ampliar o horizonte da própria técnica” (BARBA, 1994: 28), abrem-se tantas frentes que a expressividade fica limitada a recursos que, por falta de aprofundamento e enraizamento no próprio artista, tornam-se estanques.

Cabe aqui um comentário em relação a certa fragilidade que percebo na formação dos atores e do ofício específico de ator. É notório que talvez existam tantos caminhos possíveis para a formação do ator, quanto o número de professores e diretores de teatro. Neste contexto, o estudante fica numa situação bastante fragilizada, pois não consegue se apropriar de um conjunto de orientações técnicas que sejam convergentes e lhe permitam erguer um alicerce para edificar sua arte e construir um saber prático sólido sobre sua profissão. Em vez disso, as orientações ministradas muitas vezes entram em choque ou não correspondem à mesma etapa do seu estágio de aprendizado, desviando o estudante de um percurso que lhe garanta habilidades fundadoras do ofício do ator. Estas orientações passam a ser tratadas como meros objetos de escolha pessoal, aleatórios, dos quais cada ator faz uso sem muita convicção de estar andando em território firme.

Se o ator não adquirir um verdadeiro domínio prático sobre a técnica obterá apenas resultados precários. Na experiência de Richards se evidencia a necessidade que o artista tem de conquistar degrau por degrau o seu ofício:

Quando jovem ator, não tinha a menor ideia da grande mestria necessária para o ofício. É por esta razão que agora quero insistir que a escada é necessária. Esta é a nossa técnica como artistas e não importa o quão criativos nos sintamos; sem a técnica, não temos canal algum para nossa força criativa. Técnica significa artesanato, um conhecimento técnico do nosso ofício. Quanto mais forte for a sua criatividade, mais forte deve ser o seu ofício, para assim alcançar o equilíbrio necessário que permitirá que seus recursos fluam plenamente. (RICHARDS, 2005: 24)*

Neste sentido, quando damos prioridade ao potencial criativo inerente a todo estudante e enfatizamos a auto-expressão antes de descobrir os motores indispensáveis para o jogo teatral, criamos uma situação de enfraquecimento de uma atitude profissional. Assim, muitos atores, mesmo depois de vários anos de experiência, estudo e experimentações, ao iniciar a

preparação de uma cena ou espetáculo experimentam um sentimento desconfortável. Creio que isso aconteça porque no momento de produzir respostas, quando os seus esforços deveriam destinar-se ao fortalecimento do trabalho de construção e criação artística (fazer a transposição das suas ideias para criar ações cênicas, criação de tipos, personagens etc.), percebem que estão começando continuamente da estaca zero. O ator pula de um degrau ao outro e o trabalho transforma-se na reprodução recorrente das fases de iniciação do aprendizado e, muitas vezes, ele acaba duvidando dos seus próprios recursos expressivos e criativos.

A meu ver, este quadro, que pode parecer pintado com pessimismo, pode ser o reflexo de uma atitude imediatista de ambos agentes deste processo. Por um lado, a falta de uma unidade sistemática convergente de técnicas e abordagens leva o estudante/ator a receber uma carga volumosa e muito variada de informações. Carga que ocupa seu tempo e lhe exige resultados muito diversos e, assim, se torna quase impossível o processo de assimilação psicofísica. Desta maneira se fortalece o hábito da compreensão intelectual em lugar de fortalecer um aprendizado que o atinja visceralmente em que “o compreender se faz na ação”, (ICLE, 2006: 28) e se sedimenta em períodos de treinamento por vezes longos e recorrentes.

Por outro lado, muitas vezes, o estudante não apresenta uma atitude suficientemente dedicada ou confiante na necessidade do treinamento como parte essencial do seu crescimento. Por isso, ele busca soluções rápidas e, muitas vezes, sem eficácia. Ele fica apostando prioritariamente no talento, quando deveria colocá-lo a serviço de uma sensibilidade trabalhada.

Quando nos ocupamos em realizar um grande e variado número de atividades e experiências, nos tornamos um pouco consumidores de práticas, experiências e saberes em quantidade e, paradoxalmente, adotamos uma atitude passiva. O prejuízo é enorme quando as etapas formadoras são queimadas ou abordadas com pouco tempo de dedicação à experimentação para que se possa chegar a um aprofundamento, pois perdem o seu caráter de verdadeiro desafio e trazem para o estudante um dano, impedindo que a sua arte de ator se afirme com autonomia.

Se há uma profissão que se nutre de desafios, de forma constante, ou, pelo menos, deve garantir permanentemente um ambiente em que a situação de risco é desejada e para a qual se

trabalha o tempo todo, esta é a profissão do ator. Então, cabe perguntar, como poderá um ator estar preparado para lidar com o imponderável se não aprende a desenvolver uma atitude que lhe garanta uma disponibilidade maior para o fortalecimento da sua expressividade?

Como professores, devemos assumir esta atitude de mudança. O ritmo vertiginoso com que circulam os saberes e as informações e o crescimento do seu volume e acesso nos obrigam a ter que saber fazer opções certas e dar prioridade aos nossos objetivos. Caso contrário nos afastamos, sem perceber, da pulsação necessária aos processos artesanais de uma arte feita da presença física do artista e que depende de um amadurecimento pessoal e artístico. Acredito que isto deve ser claramente discutido com os estudantes e não deve servir para nos tornar intransigentes com eles. Ao invés disso, devemos ser pacientes e dedicados à observação e ao acompanhamento de um aprendizado que, como sabemos, se constrói de maneira silenciosa e se processa de forma lenta e gradativa.

Devemos aprender, a cada dia, a lidar melhor com a ansiedade natural do estudante, que está ávido para entrar em contato com uma grande quantidade de informação, mais do que com uma prática sistemática. Prática esta que, somente quando assumida com convicção, poderá dar resultados positivos a médio ou longo prazo e que realmente contribuirá para transformações concretas que o modifiquem como ser humano e como artista.

Com este trabalho desejo apresentar uma contribuição que se encaminha na direção do fortalecimento do saber prático, desse universo do ator em que se pensa com o corpo inteiro, sem por isto, acreditar que todos os problemas estarão solucionados para os estudantes e para os professores.

O aprendizado da representação com máscaras teatrais é um campo específico que certamente não resolverá todas as questões levantadas acima, mas pode colaborar com o fortalecimento de uma atitude necessária a um ator/criador que, como um pesquisador da expressão, espera pacientemente pelos resultados, respeitando cada fase da evolução, sem forçar ou queimar etapas que coloquem a perder o aparecimento de respostas concretas e úteis para o fortalecimento da capacidade e qualidade expressiva.

A partir de experiências práticas realizadas com atores profissionais na iniciação com máscaras, aliadas à prática da improvisação e, ainda, a trabalhos de preparação de atores para

espetáculos que utilizam máscaras teatrais, percebo que, em tais situações, são experimentados estados de presença cênica eficiente. Estes produzem efeitos importantes na qualidade interpretativa e no desenvolvimento da expressividade e da criatividade dos mesmos, contribuindo para uma tomada de consciência em relação à necessidade de se assumir uma atitude de pesquisa prática mais aprofundada.

A vivência de estados em que os alunos/atores atingem uma eficiente relação entre seu interior/exterior gera uma organicidade em sua representação, o que surpreende os próprios intérpretes. A reação a esta surpresa se manifesta com um certo encantamento, tanto nos iniciantes, como nos atores experientes. Os desafios que esta vivência provoca parecem renovar o entusiasmo pela teatralidade de um teatro que impõe ao intérprete a representação de um tipo ou personagem como uma segunda natureza distanciada das suas características pessoais. Entendo que, nestes momentos, os estudantes/atores tomam consciência da importância da apropriação de técnicas específicas e da necessidade de investir, prioritariamente, em um trabalho sobre si mesmo. Esta constatação me fez refletir sobre as características específicas do aprendizado teatral a partir do uso das máscaras teatrais e, principalmente, investir na pesquisa prática do potencial pedagógico deste objeto.

A princípio se poderia atribuir ao “objeto-máscara” a maior parcela de responsabilidade por este entusiasmo. O que é, em parte, verdadeiro, uma vez que a máscara sempre encerrou um significado muito especial para o homem, por influenciar consideravelmente o seu comportamento ao vesti-la, dando a este artefato um poder revelador que potencializa a expressividade do ator. Desde os primórdios da história da humanidade, a máscara esteve presente nos rituais, como nos diz Ana Maria Amaral, “desde que o homem passou a sentir a necessidade de sair de si, de se despersonalizar, de se disfarçar, de sair de seu dia a dia para viver novas experiências” (AMARAL, 1991: 26), nas quais se permitia assumir características animais, como também de entidades e deuses. Assim, podemos dizer que o uso da máscara está vinculado a manifestações arquetípicas e que estas manifestações representam, em nosso trabalho, um importante fator de influência e provocação. Tais particularidades não podem ser ignoradas, pois são percebidas já desde o primeiro contato visual com o objeto-máscara, quando o contemplamos sobre a mesa⁷.

⁷ Questões pertinentes a este tema serão abordadas no capítulo II.

No trabalho com máscaras, quando se entra na etapa da improvisação, não cabe a concepção do treinamento como uma atividade separada da criação. Isto pressupõe uma mudança geral na abordagem do exercício da prática do ator. Prefiro dizer que se trata, a partir deste momento, de uma *técnica em ação*: uma vez que exige do ator que sustente a máscara num estado de prontidão física eficiente como se fosse uma segunda pele, que age como se possuísse uma vontade própria.

Na fase de atuação e criação com a máscara não existe meio termo ou a construção e sedimentação de sucessivas etapas, nas quais vai se desenhando aos poucos a personagem, até se tornar crível e aceitável como uma entidade autônoma. Com a máscara, a verossimilhança tem que ser completa e eficaz desde o primeiro momento em que é colocada no rosto para a atuação, ou ela se torna inaceitável e em pouco tempo assume um tom patético para o observador. A partir desta exigência, quando todos os exercícios praticados durante o treinamento pré-expressivo são aplicados de forma impreterível e os códigos básicos específicos ao universo da máscara são assimilados, a técnica se torna ação e se constrói a cada momento de prática expressiva do ator. A ação torna-se orgânica, pois se apresenta com autenticidade, espontaneidade, precisão e eficácia e, portanto, é ação dramática, uma vez que a sua construção técnica não é percebida como tal pelo espectador.

Acredito que, a partir da abordagem do treinamento como exercício de uma técnica em ação, podemos encontrar liberdade expressiva, pois só poderemos ser criativos se nos apropriarmos das técnicas como de uma gramática que sustenta nosso discurso interior. Desta forma aprendemos o gosto pelo treinamento, percebemos como se faz necessária a repetição, pois nos permite a apropriação dos processos que, mesmo herdados, podem se sedimentar como saberes práticos que abrem as portas para a criatividade. Assim, gostaria de encerrar esta apresentação com um pequeno trecho do depoimento de uma ex-aluna que resume em poucas palavras o impacto da experiência de iniciação com máscaras teatrais:

O trabalho com a máscara exige do ator observação, paciência e incansáveis tentativas de manter seu corpo em um estado de prontidão, capaz de torná-lo livre para agir e reagir. Cada exercício é um pequeno degrau que se sobe, cada tentativa é uma porta que se abre para o engenhoso caminho da expressividade e da representação do ator⁸.

⁸ Este trecho foi retirado de um depoimento da aluna Rafaela Alves, que cursou a disciplina de iniciação à máscara, ministrada por mim no ano de 2005, no Curso de Formação de atores do Teatro Universitário da UFMG.

1 CAPÍTULO I

1.1 Jacques Copeau e a retomada do uso da máscara no século XX.

Copeau nos havia iluminado tanto que aqueles que o deixavam levavam o fogo dentro de si.

Decroux*

Jacques Copeau⁹ cria, em 1913, uma Companhia de teatro com o propósito de reunir artistas não apenas vindos do teatro e das letras, mas de outras áreas artísticas, “cuja convergência intelectual e o comum gosto pela ação tornariam companheiros de luta” (COPEAU, 2002: 85)*. Em plena efervescência dos Movimentos das vanguardas artísticas, que hoje conhecemos como Vanguardas Históricas, nasce o teatro *Vieux-Colombier*¹⁰. As duas principais frentes de atuação da companhia são: montar espetáculos atendendo a um repertório de “peças clássicas europeias, algumas peças modernas já consagradas e outras da jovem geração” (COPEAU, 2002: 85)*. No entanto não era a literatura dramática o seu principal alvo de ataque, era o ator que lhe interessava transformar. Para isso, os integrantes desta companhia iriam fundar “uma verdadeira escola de atores” que deveria ser gratuita e para a qual seriam chamadas, “por um lado, pessoas muito jovens, inclusive crianças; de outro lado, homens e mulheres que, tendo o amor e o instinto do teatro ainda não tivessem comprometido este instinto por meio de métodos defeituosos e de vícios do ofício” (COPEAU, 2002: 92)*. Com esta atitude Copeau pretendia criar uma nova geração de artistas de teatro que seriam responsáveis pelo resgate da qualidade do ofício do ator¹¹. Durante o

⁹ Jacques Copeau, nasceu em 1879. Realiza a sua primeira incursão no teatro profissional em 1911 como adaptador do texto, “*Os Irmãos Karamazov*”, montagem em que Charles Dullin participa como ator. Copeau faleceu em 1949.

¹⁰ O *Vieux-Colombier* funciona de outubro de 1913 a maio de 1914, quando o teatro é fechado por motivo do começo da 1ª Guerra mundial. Neste período, estréia um total de treze espetáculos (Copeau interpreta nove personagens), palestras, leituras dramáticas e saraus de poesia. São realizadas duas turnês pela França e uma na Inglaterra. Em 1919 o teatro é reaberto.

¹¹ Apenas em 1916, Copeau começa a trabalhar efetivamente no projeto da escola do *Vieux-Colombier*.

primeiro ano do *Vieux-Colombier*, os projetos de companhia e de Escola se fundem numa atividade única, voltada para os próprios integrantes da companhia. São dedicadas cinco horas por dia para o trabalho de treinamento, assim são realizados pelos atores estudos de textos, leituras em voz alta ao ar livre, discussões teóricas e trabalhos físicos.

Copeau sabia que a proposta de renovação do teatro francês, lançada por ele com o *Vieux-Colombier*, não era uma iniciativa pioneira. No entanto, acreditava que a diferença de outras propostas que também criticavam o teatro prioritariamente comercial e decadente que dominava a cena parisiense, valendo-se de publicações de pouco fôlego, representavam vãs resistências ou, na melhor das hipóteses, boas ideias que nada mudariam, pois ele mesmo tinha dirigido essa “guerrilha” por uma década e meia. Tratava-se, para Copeau, como ele mesmo preferia dizer, mais do que se deixar tomar pelo desespero, perante o que ele denomina de “Cabotinagem”, que contaminava o teatro, de fortalecer um espírito de luta contra o *status quo* e, “compreender que há que desfazer tudo para refazer tudo” começando do início e a partir de um “trabalho lento, paciente” (COPEAU, 2002: 74)*. Assumir a responsabilidade pela elaboração de um programa pedagógico para uma nova Escola compreendia uma formação integral dos atores “aos quais não resulte estranho nada relacionado com a sua arte, aptos para qualquer exigência do seu ofício; atores que sejam ao mesmo tempo, como os italianos do século XVI, cantores, bailarinos, músicos, malabaristas, acrobatas e inclusive improvisadores”. (COPEAU, 2002: 240)*

O contorno desta proposta, bastante ambiciosa já desde o seu início, começa a adquirir um formato novo nas relações cotidianas do trabalho da companhia. Mantém-se a prioridade para a montagem de espetáculos e, ao mesmo tempo, aparece o primeiro esboço de um formato de trabalho de uma companhia que é mais próximo do que hoje se conhece como teatro de grupo, com práticas de *Laboratórios*, a manutenção de um *Treinamento*¹² constante etc. Esta abordagem pode ser considerada, do ponto de vista histórico, uma iniciativa pioneira e, inicialmente, de difícil organização, condução e assimilação para uma boa parte dos integrantes da companhia. Esta prática traz alguns resultados concretos de forma bastante

¹².Copeau utiliza os termos Laboratório e Treinamento, com naturalidade, já em 1913, ele escreve: “Conhecemos as investigações de Meyerhold, Stanislavski e Danchenko na Rússia; de Max Reinhardt, Littmann, Fuchs e Erler na Alemanha; de Gordon Craig e Granville Barker na Inglaterra” (COPEAU, 2002: 93)*. Lembremos que ele está recém chegado à prática teatral, porém tinha atuado como crítico de arte, dirigido e realizado leituras dramáticas e escrito e adaptado dramaturgia. Após um ano de atividades do *Vieux-Colombier*, ele diz: “O teatro e a Escola são uma única e mesma coisa. Durante aquele primeiro ano – 1913-1914 não consideramos nosso jovem Teatro como uma Escola, mas, um laboratório da nossa arte. [...] Dizemos treinamento, não educação”. (COPEAU, 2002: 236)*

rápida e, embora Copeau soubesse que os verdadeiros resultados deste procedimento somente poderiam ser apreciados após vários anos de experiência contínua, ele aponta como a maior conquista desta prática o *vínculo de comunidade* que se estabelece entre os integrantes da companhia, fortalecido pela confiança depositada, durante este processo, pelos mais jovens atores e despertando, segundo ele, “a virtude educadora no mais amplo sentido” (COPEAU, 2002: 237)*. Parecem surgir evidentes sinais de uma nova forma de se construir o aprendizado do ofício, diz Copeau, “compreendemos que havia ali um princípio real, *vivo*, capaz de engendrar algo grande e duradouro” (COPEAU, 2002: 237)*. Após este promissor primeiro ano da companhia os contratos de todos os seus integrantes foram renovados por mais três anos e incorporados mais alguns quadros. Havia, desta forma, a clara determinação de pensar juntos, como seria constituída a futura Escola, porém o projeto teve que ser adiado, pois estoura a primeira Guerra Mundial.

Copeau compreende, desde o início do seu projeto de renovação do teatro, a importância do resgate do aprendizado da improvisação como uma prática que poderia se tornar “re-fundadora” de um novo intérprete. Esta percepção aparece, para Copeau, como um eco do passado cujo modelo, mesmo apoiado em certa idealização, é o comediante completo da *Commedia dell'arte*¹³. Ele vê a possibilidade de resgatar a arte do teatro ao restituir ao ator os conhecimentos específicos de um ofício que não cria separação entre ator, dançarino, músico, acrobata etc. Trata-se ao que parece de uma intuição, a busca de um desafio, um retorno às origens do teatro como forma de descoberta de valores essenciais ao teatro. Em relação à *Commedia dell'arte*, ele afirma: “É uma arte que não conheço. Vou estudar a sua história. Mas vejo, sinto, entendo que há que restaurar esta arte, fazê-la renascer, ajudá-la a reviver, pois unicamente ela nos dará novamente um teatro vivo: uma comédia e comediantes”(COPEAU, 2002: 367)*.

¹³ O termo *Commedia dell'arte* aparece no século XVIII, porém, tem origem no século XVI e era chamada de “*commedia all'improvviso, commedia a soggetto, commedia di zanni* ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. [...] Não se sabe ao certo se a *Commedia Dell'arte* descende diretamente das farsas *atelanais* romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de *Zanni* (criado cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502-1542), prepararam o terreno para a *commedia* (PAVIS, 1999: 61). Para Dario Fo, na *Commedia Dell'Arte*, “o termo ‘arte’ é ligado ao ofício. [...] significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através das quais os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. [...] existem eminentes críticos teatrais que asseguram não haver nenhuma ligação entre a expressão *Commedia Dell'Arte* e o termo ‘ofício’ e a associação corporativa... [...] Nicoll, afirma que, nesse caso, o termo ‘arte’ tem o mesmo sentido de ‘qualidade’ (a *quality* shakespeariana), sendo assim *dell'Arte* significa ‘da maestria’”. (FO, 1998: 20-21)

Deste modo, Copeau acredita que a arte da improvisação não é apenas um dom pessoal de alguns atores, mas sim uma habilidade que, com o estudo e a prática, “se adquire e pode ser aperfeiçoada” (COPEAU, 2002: 244)*. Quando propõe com entusiasmo e veemência o resgate da improvisação, não pretende que seja um recurso para resgatar um estilo de teatro ou “um exercício para renovar a interpretação da comédia clássica”, mas o faz, com o intuito de “fazer renascer um gênero: *A Nova Comédia Improvisada*, com personagens e temas modernos” (COPEAU, 2002: 245)*. Essa atitude renovadora se fazia necessária, uma vez que, como ele afirma, salvo algumas exceções, a comédia moderna francesa se encontrava vazia de conteúdo, pois,

de fato, não temos uma grande comédia desde pelo menos três séculos. Molière parece ter esgotado o velho patrimônio franco-italiano de origem greco-latina. O patrimônio da comédia são esses arquétipos. [...] invariáveis. Arlequim, Scaramucha, Pantaleão, Leandro [que] apareciam sempre com o mesmo traje, a mesma máscara, exercendo as mesmas funções. Fortaleciam-se à medida que viviam e participavam de um maior número de intrigas. Não se encontravam presos a uma ação única, limitando-se à participação numa comédia de caráter efêmero. Portanto, daí provem seu ar de grandeza, de heroísmo e de eternidade. É também por esse motivo que se tornaram cada vez mais populares. Sem que as máscaras tivessem a necessidade de se apresentar nem de se explicar, eram instantaneamente reconhecidas pelo público e, assim, deviam se preocupar muito menos com as truculências e originalidade da intriga e mais, pela força do caráter que representavam, com o relevo e a variedade das ações que as colocava em movimento. (COPEAU, 2002: 378)*

A estrutura desta forma de teatro conhecida como *Commedia dell'arte*, atende aos anseios do *Vieux-Colombier* para realizar um teatro popular de qualidade e, cabe ao ator, assumir um papel de maior responsabilidade nesta proposta de renovação. Desta forma, Copeau descobre nas máscaras uma capacidade especial, ele diz: “O ator, sob uma máscara, supera em potencialidade a quem se apresenta com o rosto descoberto. A máscara vive. Tem seu estilo e linguagem sublime. Não foi por ignorância nem por capricho que os grandes italianos da *Commedia* a adotaram novamente”. (COPEAU, apud CHANCEREL, 1962: 149)*

Copeau, conduzia, a partir do uso da máscara como um instrumento poderoso para o ator, o repensar do todo. Em 1917 ele escreve:

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, sob feições cativantes, a comédia do mundo. (COPEAU, 2002: 378)*

A edificação desta nova comédia torna-se para Copeau o projeto de toda uma vida. Por mais de três décadas e meia ele defende e propaga suas propostas e experiências, tanto em relação

ao trabalho do ator como às mudanças concernentes ao espaço cênico e à arquitetura do teatro. Propõe a adoção de um palco “nu que seja neutro”, no qual cenários, objetos cênicos e mesmo o uso das cores deveriam reduzir-se ao essencial, como um recuo ao teatro do passado, à “manta espanhola”¹⁴, passando assim a exigir mais da criatividade artística dos atores e de todos os parceiros envolvidos na criação artística para “modelar este ambiente neutro” (COPEAU, 2002: 343)*, de forma a que retratasse um espaço ficcional que deixasse mais livre o espírito e a imaginação do espectador.

Copeau considera, também, muito importante “o ator que olha seu público”, desta forma, esta ampla tarefa de renovação e popularização do teatro reestabelece a relação do artista com o seu público durante a representação, deixando-se afetar por ele, construindo uma verdadeira troca. O teatro é levado para as ruas, o que diminui ainda mais a distância entre atores e espectadores. Uma mudança ou experimentação induz à outra e Copeau escreve:

sobre um palco vazio vejo quanta importância adquire o ator. Sua estatura, sua interpretação, sua *qualidade*. Daí a necessidade de reformular o ator. Trabalhando sobre o texto clássico, chego à improvisação. Educando as crianças, dar-lhes todas as faculdades da criação dramática. Como os antigos cômicos italianos, fazer com que sejam capazes de improvisar. O problema não está resolvido, mas está colocado, no seu conjunto: o público e o palco, o formato do teatro e o formato da peça, a interpretação e o caráter do ator. O vínculo entre sala e cena. Tudo isto não representa mais do que um só e mesmo problema. Indissolúvel. (COPEAU, 2002: 78)*

É sempre evidente a confiança depositada no ator por Copeau e, ao mesmo tempo, a responsabilidade que isto lhe conferia como agente desta mudança. Para essa reformulação do ator, nada melhor do que a utilização da máscara para proporcionar economia e eficácia aos seus gestos e conduzir o espectador à viagem da imaginação. Este recuo praticado em relação ao espaço cênico, com inspiração na manta espanhola, pode ser percebido na sua aplicação no processo pedagógico para a formação do ator ao utilizar a máscara *nobre*, que deu origem à hoje conhecida no ocidente como máscara neutra¹⁵. O ator deve dar um passo atrás, despojar-se e, em vez de elaborar uma expressividade sofisticada, pois ao contrário do que parece, como se verá neste trabalho, a máscara, e em especial a máscara neutra, evidencia em seu primeiro contato a necessidade da economia e simplicidade dos gestos do ator. Copeau percebe que se tudo deve se refeito, o ator deve-se desvencilhar de todo um arcabouço de

¹⁴ Copeau faz alusão à descrição feita por Cervantes, em seu Prólogo ao leitor, das suas “*Oito comédias e Oito Novos Entremeses*”, em que, entre outras características, descreve a simplicidade dos cenários no tempo de Lope de Rueda, como, uma “velha manta amarrada por dois barbantes e esticada dum lado ao outro, que fazia o que é chamado de cenário”. (COPEAU, 2002: 343)*

¹⁵ Sobre o desenvolvimento desta máscara falaremos mais detalhadamente neste mesmo capítulo e a utilização da máscara neutra será abordada no Capítulo IV.

gestos e trejeitos que não representam seu ser interior. Ele demonstra, assim, que está verdadeiramente engajado com a preparação de um ator que trilha um caminho coerente com a ideia de um palco neutro, sobre o qual o ator deve partir de um ponto zero (físico/mental), para a sua criação pessoal, evitando as ideias concebidas *a priori*.

Posteriormente ele utiliza algumas máscaras da *Commedia dell'arte*¹⁶. Não obstante se encontrem poucos registros escritos deixados pelo próprio Copeau sobre os procedimentos didáticos utilizados com as máscaras com seus alunos e atores, nem se conheçam comentários detalhados a propósito das fontes em que fundamentava suas práticas, fica muito claro que, para Copeau, o uso da máscara, tem um papel fundamental nesta tarefa em direção ao renascimento de um novo ator que seria, no futuro, um “instrumento, realizador perfeito de uma concepção dramatúrgica”. (COPEAU, 2002: 344)*

Como se sabe, não se tem conhecimento na literatura existente, até meados do século XX, de nenhum texto, com credibilidade, que tenha sido publicado e que concentre registros ou forneçam informações sobre os segredos do trabalho técnico utilizados pelos comediantes italianos praticantes do ofício¹⁷. Não se trata de falta de literatura a esse respeito, mas, da ausência absoluta de documentos sobre os procedimentos específicos utilizados pelos atores da *Commedia dell'arte* para se iniciar no aprendizado do uso das máscaras¹⁸. Da mesma forma, esta carência de informações acontecia em relação às técnicas orientais de se utilizar uma máscara¹⁹, limitando-se, em geral, às oportunidades ocasionais oferecidas pelos

¹⁶ Copeau não descreve o objeto máscara utilizado em seu trabalho. Um dos seus discípulos, Léon Chancerel, escreve: “Contrariamente ao que geralmente se acredita, somente os *zanni* usavam máscara (a meia máscara que cobria a parte superior do rosto, deixando a boca livre). Pantaleão, o Doutor e o Capitão, ao contrário, usavam uma testa e um nariz postiço”. (CHANCEREL, 1962: 79)* Parece que Chancerel faz referência ao que se denomina, dentro do universo das máscaras, de “acento”, isto é, uma máscara composta apenas da testa e do nariz.

¹⁷ No livro “*O mundo de Arlequim. Estudo crítico da Commedia Dell'arte*”, de 1963, Allardyce Nicoll escreve: “Dispomos de dezenas de cartas escritas pelos atores mais famosos do século XVII; em nenhuma delas temos encontrado uma única oração ou sequer um fragmento de frase na qual se faça alusão à sua arte”. (ALLARDYCE, apud DE MARINIS, 1997: 250)*

¹⁸ O livro de Mic Constant, “*La Commedia Dell'Arte*”, é publicado em 1927 em Paris. E, embora não seja mencionado por Copeau (lembramos que Copeau morre em 1949), é citado com frequência por pesquisadores deste assunto como Ferdinando Taviani e Cesare Molinari, entre outros.

¹⁹ Copeau manifesta um grande interesse pelo teatro Nô japonês. Entre os primeiros exercícios públicos mostrados pela escola do *Vieux-Colombier*, em 1924, é apresentada, com grande sucesso de crítica, uma peça de teatro Nô.

espetáculos orientais em turnês pela Europa. Também, não é muito clara a procedência da máscara que posteriormente dará origem à máscara neutra²⁰.

Por outro lado, os numerosos comentários, pesquisas e resultados relevantes, colhidos por alguns dos seus principais discípulos demonstram em que medida vem sendo restaurada no teatro ocidental, a partir de Copeau, uma das mais velhas tradições culturais da nossa sociedade. E se é verdade que a máscara teatral foi herdada do ritual primitivo, ela se integra e se confunde com a própria convenção teatral e, por este motivo, permanece acesa e provocante até hoje.

Trata-se, no entanto, para Copeau, de realizar um teatro que reflita o seu tempo, com seus próprios tipos, arquétipos e situações modernas. Arlequim, Briguela, Pantaleão etc., devem ser estudados e compreendidos de forma a servir de modelo para construir uma nova tipologia, pois não faria sentido resgatar as mesmas situações jogadas pelos italianos do século XVI e XVII. Copeau pretende promover, a partir do conhecimento e uso das máscaras, o surgimento, em cena, de atores que trabalhem seus tipos com autonomia e vivacidade.

Ao realizar a experiência de retirar temporariamente o texto e improvisar sobre o tema da peça, a finalidade era a de criar uma estratégia para que o ator conquistasse uma ação verdadeira, pois a autenticidade se perdia ao ficar preso ao autor desde o primeiro momento do trabalho de criação, assim, retirando o texto, “a vida das personagens começa antes de pronunciar uma única palavra” (BALTÈS apud, COPEAU, 2002: 25)* e, para isto, a máscara era o instrumento mais adequado para que o ator conquistasse uma autonomia criativa, que podia ser construída e vivenciada antes de viver o seu papel²¹.

Como vimos, é inegável a importância de Copeau como homem de teatro sintonizado com outras propostas artísticas e pedagógicas que acontecem paralelamente na Europa e que são convergentes no tocante à sua procura pela autonomia do ator. É evidente a sua importante influência e participação nas principais propostas de pesquisa sobre o ofício de ator, que posteriormente irão percorrer a segunda metade do século XX.

²⁰ A máscara “Nobre”, utilizada na escola de Copeau, é descrita por Lecoq como “um pouco ao estilo japonês”. Por outro lado, Decroux, ao comentar em seu livro “*Palabras sobre el mimo*” as experiências realizadas na mesma escola, diz “contrariamente às máscaras chinesas, a nossa era inexpressiva”. (DECROUX, 2000: 56)*

²¹ Entenda-se o “papel” como o texto do autor.

Sua admiração por André Antoine, a quem também não poupa de algumas críticas, suas visitas ao encenador e professor Gordon Craig em Florença, atendendo ao seu convite e com o qual manteve longas discussões sobre a formação de artistas de teatro, foram indispensáveis para o planejamento da sua futura escola²².

Os encontros e a correspondência trocada com Adolphe Appia e, ainda, o significativo interesse que Copeau manifesta pelo trabalho de Rítmica desenvolvido por Jacques-Dalcroze²³. Ao tomar conhecimento das suas ideias decide viajar para Genebra e acompanhar algumas sessões ministradas por Dalcroze. O entusiasmo ao presenciar as suas aulas é tão grande que em seu primeiro projeto, em 1916, ao expor o planejamento de como seria o funcionamento da futura escola, dos doze tópicos abordados, a Ginástica Rítmica do Método Dalcroze ocupa o primeiro lugar. Copeau encontra na Rítmica o caminho adequado para despertar no ator uma nova disponibilidade e sensibilidade²⁴ como base para a formação de um novo intérprete que tem como objetivo primeiro mudar-se a si mesmo para poder, assim, mudar a sua arte. Ele escreve que

persuadido da grande eficácia da Ginástica Rítmica, considerada como uma “base para estudos especializados”. Será praticada de modo a ser o “primeiro passo na educação da criança” com o objetivo de “ensiná-la a conhecer a si própria, habituá-la para a vida e despertar nela determinadas sensações bem antes que adquira o poder de descrevê-las”. (COPEAU, 2002: 240)*

²² Em 1915, Copeau escreve para Gordon Craig pedindo autorização para traduzir para o francês o seu livro “*Da arte do teatro*” e recebe o convite do autor para que lhe faça uma visita na Itália, na cidade de Florença, onde o diretor Inglês residia. Esta primeira visita dura mais de um mês. Sobre as suas conversas, ele escreve: “temos muitas ideias em comum, muitas aspirações e ódios compartilhados para que os nossos trabalhos e as nossas ações não se encontrem fatalmente ligadas com vistas a resultados futuros” (COPEAU, 2002: 167)*. Posteriormente em 1927, ele declara: “seja como for, não há um único artista de teatro, nos últimos vinte e cinco anos, que não tenha contraído uma dívida mais ou menos significativa com Gordon Craig. Pessoalmente, reconheço, com prazer, que devo muito a ele. Colocou de pernas para o ar o mundo do teatro. Arrebentou o teto do teatro e nos fez enxergar o céu. Foi o grande iniciador, o grande inspirador. Apontou-nos um rumo no qual temos dado apenas uns poucos passos. Colocou, ante nós, um ideal tão distante que não estamos nem perto de alcançar”. (COPEAU, 2002: 188)*

²³ Professor no Conservatório de Genebra, Èmile Jacques-Dalcroze (1865-1950) criou a ginástica rítmica. Em 1915, Copeau tem contato com um folheto que dá um panorama sobre o trabalho desenvolvido por Dalcroze. A Rítmica, de acordo com Pavis, que cita Dalcroze, “[...] tem ‘por finalidade a representação corporal dos valores musicais, com o auxílio das pesquisas particulares tendendo a reunir em nós mesmos os elementos necessários a essa figuração’ (1919: 160). Esta disciplina busca uma expressão comum aos ritmos musicais e aos movimentos corporais que os acompanham: ‘A magnífica e poderosa música [é] como que a animadora, como que a estilização do gesto humano e este, como a emanção eminentemente ‘musical’ de nossos desejos e aspirações” (1919: 18). (PAVIS; 1999: 342)

²⁴ Segundo Odette Aslan, “A rítmica não é um fim em si, mas um meio para combater as inabilidades, inibições, de reencontrar uma harmonia perdida. Os exercícios despertam o sentido muscular, rítmico, auditivo e, desencadeando imagens no cérebro, desenvolvem faculdades imaginativas ao mesmo tempo que o sentido de ordem e de equilíbrio”. (ASLAN, 2003: 41)

É considerável, também, o reconhecimento da importância do trabalho sério realizado por Constantin Stanislavski com seus atores no Teatro de Arte de Moscou²⁵, que era anterior à fundação da escola do *Vieux-Colombier*. Sobre Appia, Craig e Stanislavski escreve, apesar das evidentes diferenças entre eles e das divergências que tivessem, “Estes três nomes levam o signo da grandeza e da poesia [...] mestres que para nós têm atravessado o céu do teatro; eles [...] nos conduziram até o topo das nossas ambições para revelar-nos o alcance da nossa arte e das suas possibilidades”. (COPEAU, 2002: 215)*

A citação que se segue, do mestre francês, me parece relevante, pois define a proximidade de contornos entre o treinamento proposto por ele e os perseguidos, segundo Copeau, por Vsevolod Meyerhold. Dando uma visão mais concreta da linha de trabalho utilizada no *Vieux-Colombier*, ele escreve em 1917:

Estupecato ao inteirar-me de que Meyerhold, após seu longo trabalho de vinte anos, chegou às mesmas conclusões que eu pressenti desde o começo! Ele rejeita a elaboração da cena. Faz avançar o proscênio em direção ao público. Concede toda a importância ao ator. Retorna à teatralidade, mais pura e viva, *bela*. Dá um lugar importante à farsa. Serve-se do repertório clássico francês para suas demonstrações. Tem os olhos voltados para o teatro da Idade Média e para a comédia italiana. Interessa-se pela arte de improvisar. Sua palavra de ordem; “retornemos ao tablado e à *Commedia dell'arte*”. (COPEAU, 2002: 79)*

O evidente impacto da descoberta das mútuas afinidades com o diretor Russo dá a Copeau uma dimensão concreta de que, mesmo à distância, não se encontra só na batalha contra o teatro meramente comercial e na sua procura por uma reateatralização da cena. As metas perseguidas por ambos os diretores têm, verdadeiramente, uma espantosa afinidade, coincidência de objetivos e linhas de ação, apoiados que estão em um retorno às origens do teatro e, também, por concentrarem no ator a responsabilidade primeira deste desafio de renovação do teatro. Esta sincronia insere definitivamente Copeau na linha de frente dos mais importantes mestres modernos renovadores do teatro.

O êxito quase que permanente dos espetáculos do *Vieux-Colombier*, seu grande número de turnês realizadas pelo mundo inteiro, a ressonância das ideias e propostas de Copeau, disseminadas em numerosas palestras, e artigos publicados criam raízes para além das fronteiras da França e não só repercutem em outros países da Europa, como atingem outros continentes.

²⁵ O Teatro de Arte de Moscou é fundado em 1898 por Constantin Stanislavski e Nemiorovitch Dantchenko.

Desta forma, Copeau espalhou seu “fogo” como Prometeu²⁶ e iluminou ou, quem sabe, incendiou uma leva de artistas como: Louis Jouvet, Jean-Luis Barrault, Charles Dullin, Jean Dorcy, Saint-Denis, Jean Dasté e Giorgio Strehler, entre tantos outros, e principalmente Etienne Decroux e Jacques Lecoq, que a meu ver se destacam por se terem dedicado de forma integral à criação de uma nova pedagogia teatral; por terem percebido no espírito intuitivo, nas críticas severas e nas propostas, apresentadas por Copeau, as possibilidades concretas de uma renovação da arte do ator. Propagando, de forma pessoal, o fogo com que Copeau os iluminou, ou deixou dentro deles, até finais do século XX.

1.2 Gordon Craig e Etienne Decroux.

Arte e vida, ações artísticas e ações reais. Dois aspectos de um mesmo problema, duas metas estreitamente unidas que, efetivamente, revelam-se como uma só.

*De Marinis.**

Etienne Decroux se inicia no teatro na escola do *Vieux-Colombier*²⁷ de Jacques Copeau, onde realiza as primeiras aulas de mímica corporal, disciplina que nessa escola era chamada de “máscara” e na qual se utilizava uma máscara sem expressão. Para Decroux, como ele mesmo

²⁶ Prometeu, significa, segundo o Dicionário de Símbolos Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, “pensamento que prevê”. “O mito de Prometeu se situa na história de uma criação evolutiva: marca o advento da consciência, o aparecimento do homem. Prometeu teria roubado de Zeus, símbolo do espírito, sementes do fogo, outro símbolo de Zeus e do espírito, tenha ele tirado as sementes da roda do sol... [...] para trazê-las à terra”. (CHEVALIER, e GHEERBRANT, 1982: 745-746)

²⁷ Antes de completar um ano de estudo, Decroux assiste a um trabalho dos seus colegas avançados. Nesta apresentação somente eram utilizados sons e ruídos. A atuação era desprovida de palavras, maquiagem, cenário, figurino, iluminação e adereços. Os estudantes eram seus próprios dramaturgos; escreviam os roteiros de ação três minutos antes da apresentação. Em 1939, Decroux descreve esta experiência, acontecida quinze anos antes, em um tom que parece um pouco idealizado, como algo extraordinário: “o desenvolvimento da ação era tão sábio que tínhamos muitas horas em somente alguns segundos e muitos lugares em apenas um só. Tínhamos simultaneamente à nossa frente o campo de batalha e a vida civil, o mar e a cidade. As personagens passavam de um a outro com total verossimilhança. A atuação era emotiva, compreensível, plástica e musical. [...] os espetáculos que são realizados hoje em dia são assombrosos, mas não superam o que fizemos esse dia” (DECROUX, 2000: 57-58). Encontramos, neste relato, o germe de sua principal reivindicação: “O teatro é a arte do ator”. (DECROUX, 2000: 84)*

escreve, Copeau representa uma das principais influências para dar início a sua longa trajetória de pesquisa.

Por outro lado, também parecem ser inspiradoras para Decroux as provocações, bastante radicais, lançadas pelo diretor inglês Gordon Craig, que refuta a interpretação de convenção naturalista e realista que dominava os palcos no início do século XX. Este último sustentava que os atores pouco tinham a oferecer à arte teatral, pois se apresentavam não como artistas, mas como intérpretes das suas próprias emoções. Craig propõe, de forma ardilosa, a substituição do ator por uma *supermarionete*²⁸.

A utilização do termo *supermarionete* é mais uma das provocações lançadas por Craig contra aquele que deveria ser o centro da sua arte, o ator. Craig faz a previsão de que, um dia, o ator ficará tão subordinado às outras artes que fazem parte do teatro, que acabará perdendo o seu próprio espaço, pois para ele, “a representação do ator não constitui uma arte” (CRAIG, 1963: 88) com o mesmo *status* que têm a música, a dança e todas as outras artes. O que o diretor Inglês reivindica, para utilizar as palavras de Decroux, é que, “o teatro é a arte do ator” (DECROUX, 2000: 84)* e, portanto, o ator tem que conquistar seu espaço tornando-se o artista que ocupa o lugar central da sua arte.

Assim, são por demais evidentes as intenções de Craig que, em seus escritos, declarações públicas e, nitidamente, em seu livro *Da arte do teatro*, várias vezes reeditado, dedica-se mais a analisar e apontar, com forte tom combativo, as dificuldades encontradas, tanto pelos atores, como por todas as áreas parceiras do teatro e que, muitas vezes, são prejudiciais para que a arte do teatro se firme, como ele diz, como uma das “Belas Artes”.

²⁸ Para dar uma rápida noção em relação à utilização da imagem criada por Gordon Craig ao atacar a cena realista e em especial o ator da sua época que, para o encenador Inglês, deveria ser substituído por uma supermarionete, ele escreve: “suprima-se o actor e arrebatareis a um grosseiro realismo os meios da cena florescer. Não haverá mais personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; personagem viva em que as fraquezas e os frêmitos da carne sejam visíveis. O actor desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de <Sur-marionnette> - até que tenha conquistado um nome mais glorioso. (CRAIG, 1963: 108-109) [...] Quem sabe? Talvez a –marionnette- volte a ser, um dia, o meio fiel do pensamento belo do artista. E não se aproximará o dia que nos trará criaturas simbólicas talhadas pelo gênio do artista e nas quais reencontraremos –a nobre convenção- [...] Não estaremos, então, mais à mercê dessas confissões de fraqueza que traem constantemente os actores e despertam, por sua vez, nos espectadores, fraquezas semelhantes. Com esse objectivo, é necessário applicarmo-nos a reconstruir essas imagens, e não contentes com um boneco, precisamos de criar uma <Sur-marionnette>. Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase...”. (CRAIG, 1963: 111)

Craig debocha daqueles que o levam ao pé da letra e que acreditam que ele quer “ver os atores substituídos por pedaços de madeira”. A supermarionete é o seu desejo de ver, assim como o queria Copeau, um ator de um novo teatro e, ele diz: “Nos nossos dias, o ator aplica-se a *personificar* um caráter e a interpretá-lo; amanhã, tentará *representá-lo* e interpretá-lo; um dia, *criará* ele próprio” (CRAIG, 1963: 94). Deste modo, para fazer do teatro uma arte, o ator tem que ter os meios de controlar a sua expressão, para assim, representar “símbolos perfeitos de tudo quanto existe na Natureza” (CRAIG, 1963: 46), para Craig, “o realismo é apenas exposição, a arte é revelação” (CRAIG, apud, ASLAN, 2003: 97). A arte da representação é uma construção físico-mental do ator que realiza uma transposição do real para o plano artístico. Todavia, em mais uma das suas provocações, ele levanta a dúvida sobre a condição do corpo do ator possuir a capacidade de acompanhar os comandos da sua mente, pois, para ele, o ator também deve encontrar os símbolos adequados para traduzir seus pensamentos, por meio do seu corpo, da mesma forma que o fazem em suas obras os artistas das outras artes. Ele faz, neste sentido, um alerta aos atores sobre as dificuldades do seu ofício, em relação às outras artes, uma vez que o corpo do artista é ao mesmo tempo a matéria e a sua própria obra e, segundo ele, todo artista estabelece uma relação de confiança com o material com que trabalha, dá valor e, não despreza a matéria com que realiza a sua obra. Assim, no caso do corpo do artista, como a matéria mesma com a qual ele trabalha, se evidencia a necessidade de que esta matéria seja modificada a partir de um trabalho específico que lhe proporcione um controle total sobre si mesmo.

Mais do que incompreendido, Craig foi muitas vezes criticado e combatido por ter exposto e problematizado com tanta profundidade questões tão delicadas que atingiam a essência da arte do teatro e, ao mesmo tempo, foi considerado um artista contraditório, mesmo por aqueles que reconheciam a lucidez das suas ideias, pois ele próprio nunca se dedicou a abordar tais questões de forma prática e concreta na sua própria escola em Florença.

Decroux encontra nas ideias de Craig um alentador incentivo para desenvolver suas experiências realizadas a partir da mímica corporal que encontrara no *Vieux-Colombier*, com seu mestre Copeau, onde descobre o conceito de neutralidade trazido pela máscara nobre que despe o ator de todo e qualquer recurso supérfluo à sua expressividade genuína, e evidencia, de forma explícita, a imperícia dos atores em relação ao domínio dos seus próprios gestos. Decroux vê, assim, a possibilidade de concretizar o ideal de um ator com as qualidades de uma *supermarionete*, submetendo o corpo à prática de uma ginástica rigorosa. Para isto deve

ser construída uma gramática, um léxico corporal próprio, que torne o corpo do ator capaz “de obedecer aos comandos do espírito” (DECROUX, 2000: 61)*. Opinião que, por um lado, era interpretada como se o próprio Craig acreditasse ser impossível para os atores atingir tal condição, embora fosse esta uma das principais qualidades que desejava ver neles, Craig dizia: “[...] só falei como falei por amor ao Teatro, porque estou convencido de que, daqui a pouco, um extraordinário desenvolvimento vai erguer e reanimar o que está moribundo e que o ator contribuirá com todas as suas forças para esse renascimento” (CRAIG, 1963: 96). Há aqui um claro apelo para que o ator se transforme em senhor do seu corpo e mente para que renasça como um artista criador; apontando o fato de o ator estar subjugado à própria emoção, o que o fazia reproduzir, no palco, a vida de forma fotográfica. Em contraposição a isto, Craig defende a ideia de uma arte do ator que necessita, dito numa linguagem atual, de um corpo não-cotidiano que, para se expressar, deve servir-se de uma artificialidade aprendida, codificada, que dê ao ator o controle dos seus gestos, tornando-os uma segunda natureza artística. Desta forma, ele combate o engano reforçado pelos próprios artistas de teatro da sua época, que se utilizavam de uma auto-expressão proveniente de uma personalidade extrovertida que se devia espremer, pela exploração exagerada do rosto, do corpo e da voz, apenas a partir dos seus recursos histriônicos natos. Ele afirmava:

Os membros recusam-se a obedecer ao pensamento desde que a emoção se inflama, enquanto o pensamento não deixa de alimentar o fogo das emoções. E é tanto assim para o rosto como para os movimentos do corpo: o pensamento luta e consegue momentaneamente dirigir o olhar, modela os músculos do rosto como quer; mas depressa o pensamento, que se manteve por um tempo senhor da expressão, é varrido pela emoção, que se aquece ao trabalho desse mesmo pensamento. Num relâmpago, antes que o pensamento proteste, a paixão incandescente apodera-se da expressão do ator. (CRAIG, 1963: 89-90)

Se, por um lado, Craig criticava este ator *possuído* pela pura emoção que o dominava e que não compreendia que essa atitude “nada tem a ver com a arte, o cálculo, a composição” (CRAIG, 1963: 100), pois, para ele, “a arte só se desenvolve segundo um plano ordenado” (CRAIG, 1963: 89). Por outro lado, Craig constata a partir da observação das fotografias e desenhos do ator inglês Henry Irving, um dos quais ele admirava, que este era o que mais se aproximava do que ele considerava ser o ator ideal, isto é, cuja inteligência comandava a sua natureza. Ele escreve:

Para começar, vereis *uma máscara* e isto é de um alcance considerável. Olhai esse rosto e verificareis que não revela nenhuma das fraquezas que existiam, talvez, no seu caráter. Procurai imaginar esse rosto em movimento sempre controlado pelo pensamento. Vereis que os lábios se movem sob o impulso cerebral e que esse mesmo movimento, que se chama “expressão”, desvenda um pensamento tão nítido como um risco numa folha de papel ou um som na música. Vedes as pálpebras

afastando-se lentamente e os olhos engrandecerem-se? Estes dois movimentos contêm, por si próprios, uma tão grande lição para o futuro da Arte do Teatro, fazem evidenciar tão claramente o contraste entre o bom e o mau jogo de expressão. [...] para mim parece que o rosto de Irving é a transição entre o esgar ridículo do rosto humano, tal como se tem visto no teatro nos últimos séculos, e as máscaras que o substituirão num futuro próximo. (CRAIG, 1963: 47)

Embora Craig utilize o verbo “substituir” e, também afirme que “somente a máscara é o elemento intermédio pelo qual poderemos dar fielmente a expressão da alma” (CRAIG, 1963: 48), a meu ver, o diretor inglês não defende abertamente a utilização do objeto máscara como substituto da face do ator no teatro. Propõe a este, mais uma vez, que reflita sobre a economia expressiva da máscara, dando um sentido análogo à ideia de substituição do ator por uma *supermarionete*. Ambas as provocações apontam na direção do controle expressivo do corpo e do rosto do ator para a conquista de uma segunda natureza artística que preserve sua intimidade e caráter pessoal e que, abrindo-lhe perspectivas para a composição artística de caráter simbólico na representação do seu papel, revelem a essência da natureza humana, como é inevitável no *jogo* da máscara teatral. Assim, se Craig não defende abertamente o retorno à máscara, pelo menos não com a mesma intensidade com que o faz Copeau, da mesma forma considera-a como importante fonte de referência para o ator.

Consciente das contradições de Craig, mas certo da lucidez do seu aporte, Decroux vê nas críticas palavras do mestre inglês um tom profético. Em 1947 Decroux escreve: “quando Craig fala da importância do corpo, ele pensa unicamente em algumas dificuldades, grandes por sinal, que, como já foi comprovado, o corpo consegue superar ao tentar obedecer aos comandos do espírito” (DECROUX, 2000: 61)*. Decroux já realizava, há vários anos, as suas pesquisas pessoais, nas quais Jean Luís Barrault se destaca, como um dos seus importantes colaboradores na construção do que posteriormente viria a representar um novo gênero artístico. Diz Decroux que se para Graig “a marionete é, ao menos, a imagem do ator ideal, é necessário, portanto tentar adquirir as virtudes da marionete ideal” (DECROUX, 2000: 61)*. Deste modo, ele sabe que seria possível para o ator “adquirir tais virtudes somente praticando uma ginástica adequada para tal função, sem a utilização de nenhum acessório, e isso nos conduz à assim chamada mímica corporal” (DECROUX, 2000: 61)*. Assim, Decroux desenvolve uma das mais sérias pesquisas práticas dedicadas à arte do ator, que continuará sendo sistematizada na Escola de Mímica Corporal Dramática criada na França em 1963 e coordenada por ele, ao longo de quase três décadas, até a sua morte em 1991.

Ao atacar tudo o que é gesto ilustrativo em que o rosto e os braços se tornam seus representantes mais tagarelas, para utilizar uma expressão do próprio Decroux, ele começa por dar prioridade ao estudo e desenvolvimento da expressividade do tronco, assim como o faz um escultor, como centro da expressão do ator, pois ao contrário dos músculos dos braços e do rosto que “podem continuar ou deter-se quando assim lhes requerem, sem esforço nem risco, [...] a massa corporal não pode fazê-lo, a não ser, com esforço e com risco” (DECROUX, 2000: 151)*, já que no corpo, como Decroux chama o tronco e as pernas, os órgãos são bem maiores, em relação ao rosto, e mais pesados, se comparados com a agilidade e leveza dos braços e, portanto, sofrem mais as conseqüências da força da gravidade e os riscos dos desequilíbrios físicos. Ao se reduzir a base de equilíbrio do corpo como, por exemplo, quando se “inclina todo o corpo sem deformá-lo durante o curso da inclinação” (DECROUX, 2000: 146), ou ao elevar o corpo na ponta dos pés, flexionando as pernas e, ao mesmo tempo, tirando os calcanhares do chão, ou mesmo ao girar, se reduz a base do corpo, promovendo-se um equilíbrio instável, que obriga a musculatura a realizar um maior esforço para se sustentar ou se deslocar no espaço. Assim,

o corpo fica tão indefeso que músculos dos quais nós nem suspeitamos, adormecidos desde o nosso nascimento, acordam para investir contra esse desequilíbrio, da mesma forma como fazem os glóbulos brancos quando detectam novos micróbios. (DECROUX, 2000: 148)*

Desta forma, o trabalho de codificação técnica de Decroux estabelece, como ponto de partida, a desarticulação dos mecanismos musculares e dos automatismos que condicionam o nosso corpo cotidiano, e dá ao tronco o papel protagônico desta modificação. Esta mudança de paradigma se inicia com a redescoberta de outra musculatura que deve ser acordada e desenvolvida para construir um novo corpo artístico. Como destaca Luís Otávio Burnier, Decroux,

começa por lutar contra o “movimento natural” da coluna, o de ondulação, fragmentando-a em partes. Dizia Decroux que essa ondulação não lhe interessava por ser muito fácil, preguiçosa. Por ser natural, seguia a lei das ações cotidianas: o menor esforço para o maior efeito. E, segundo ele, uma das mais importantes leis da arte era justamente a do “maior esforço para o menor efeito”. (BURNIER, 2001: 67)

Sobre esta base, em que é trabalhada a fragmentação do tronco, Decroux pretende que o ator desconstrua o seu corpo cotidiano e para isso, diz ele, é necessário “deformar” o corpo do ator para que obtenha outro corpo que deve se tornar dilatado²⁹, grandioso para comunicar-se com o seu público. Desta forma, este corpo estará preparado para representar cenicamente não

²⁹ Como o próprio Decroux escreve: “O mimo é o ator dilatado”. (DECROUX, 2000: 110)*

apenas a si mesmo, não será mais o corpo de “um homem condenado a se parecer a um homem, um corpo imitando um corpo” (BARBA e SAVARESE, 1995: 15), pois para Decroux, isto em nada contribui para a arte teatral³⁰. Todavia, cada parte desta subdivisão do tronco, chamada por Decroux de *órgãos de expressão*, deve conquistar sua própria autonomia e, ao mesmo tempo, todos os órgãos, devem poder articular-se “como se articulam os vagões de um trem ao fazer uma curva”. (DECROUX, 2000: 142)*

Assim, para dar uma visão mais específica da abordagem proposta pelo mestre francês, o corpo do ator é dividido

basicamente em dois elementos: coluna vertebral (o tronco), e rosto e braços; em três planos: frontal (profundidade) lateral (egípciano) e rotacional. O tronco ele subdividiu em seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso. Os braços, em mãos, braços e antebraços; e as pernas, em pés, pernas esticadas e flexionadas, ou ainda em pés, joelhos e coxofemoral³¹. (BURNIER, 2001: 66)

Decroux cria os exercícios chamados de “anelados” (*annelées*), nos quais o tronco do ator deve realizar movimentos que podem ser, também segundo Burnier, comparados aos movimentos feitos pelos “anéis de um inseto, que, ao mover-se, coloca seus anéis, um após o outro, em movimento [...], deve-se inclinar cada parte do corpo [...], na mesma direção” (BURNIER, 2001: 71). Ao servir-nos desta imagem do inseto, utilizando a subdivisão decrouxiana do tronco, devemos imaginar que (segundo a ordem acima descrita: cabeça, pescoço, peito, até as pernas, isto é, o peso do corpo) o movimento realizado pelo primeiro anel, ao chegar ao seu ponto final de inclinação, deverá permanecer em seu desenho original e será transportado pelo anel seguinte e, portanto, deverá conservar a sua autonomia em relação à inclinação de cada novo anel que inicia o seu desenho no espaço. A este exercício “Decroux chamou de *transport de l'organe ainsi dessiné* (transporte do órgão assim desenhado)” (BURNIER, 2001: 75). Esta seqüência de transporte dos *órgãos de expressão* pode ser feita, lateralmente (esquerda e direita), em profundidade (frente e trás) e em rotação (esquerda e direita). Assim, cada um desses anéis, quando é colocado em movimento, deve ser sustentado,

³⁰ Decroux escreve em “*Palabras sobre el mimo*” “Por muito pouco o teatro deixaria de ser uma arte, uma vez que evoca à coisa pela coisa mesma: o obeso com um obeso, a mulher com uma mulher, o corpo com um corpo, o verbo com o verbo, uma subida com uma subida, um deslocamento com um deslocamento...” (DECROUX, 2000: 89)*, e finalmente resume: “Para que a arte seja, é necessário que a ideia da coisa seja representada por outra coisa”. (DECROUX, 2000: 91)*

³¹ Burnier escreve que Decroux “partiu de elementos simples e poucos: a fragmentação da coluna vertebral em seis partes e em três planos. Desses poucos “vocábulos”, Decroux construiu toda uma língua, com regras “gramaticais” precisas e sistematizadas. A comparação entre a técnica de Decroux e as línguas naturais ou o código genético é inevitável. Em nosso código genético, também temos um número finito e limitado de códigos iniciais (os *nucleotídeos*) com uma combinação infinita de possibilidades resultando em uma quantidade infinita de *textos*”. (BURNIER, 2001: 81)

muscularmente, tanto pelos anéis imediatamente anteriores, como também não pode desfazer ou alterar o tônus muscular necessário para sustentar o desenho final dos outros anéis que porventura já tenham, anteriormente, concluído o seu desenho. Isto exige um desenvolvimento e controle absoluto do tônus muscular justo de cada parte do tronco do ator, necessário, como já se viu, tanto para sustentar o desenho já realizado, como para manter imobilizado o anel anterior que sustenta o *órgão* que realiza a inclinação ou rotação sobre seu eixo. Podem-se, assim, explorar duplos ou triplos desenhos com o tronco como quando “uma determinada parte do corpo pode mover-se em cada um dos três planos, ou simultaneamente em dois ou nos três” (BURNIER, 2001: 76). A isto Decroux deu o nome de desenho simples, duplo desenho e triplo desenho. A autonomia que deve ser conquistada pelo ator com cada parte do seu corpo, para Decroux, também devia ser aplicada aos braços, mãos e pernas. Há, inclusive, todo um trabalho específico dedicado aos olhos, o que, por sinal, no Ocidente é muito pouco explorado durante a educação artística dos atores. Outros elementos técnicos importantes desenvolvidos pelo mestre francês, segundo Burnier, são:

o fio de prumo do corpo, o peso, o cóccix e o coxofemoral. Os eixos conformes, contrários ou duplos, os movimentos-chave. Alguns conceitos importantes: o *dinamoritmo*, o *reccourci*, a contradição e a afirmação, resistência (o movimento que vai para um lado querendo ir para outro, o germe da ação dramática, segundo ele), o *spasme*. Alguns princípios: o de “fazer sem olhar, olhar sem fazer”, “que a mão esquerda esqueça o que faz a mão direita”, “primeiro o tronco, depois os braços e por fim o rosto”, entre outros. Podemos considerar a estrutura gramatical de sua técnica da seguinte forma: 1) exercícios ginásticos (simples ou complexos); 2) exercícios de expressão (complexos); 3) formas de expressão (figuras de estilo); 4) quadros de mímica. (BURNIER, 2001: 66)

Finalmente, conforme o volume de elementos apontados acima, não seria possível, neste trabalho, avançar mais na análise de uma tão longa e profícua trajetória como a realizada por Etienne Decroux, uma vez que, em si, isto já poderia representar uma nova pesquisa³². Parece-me oportuno encerrar com uma análise, feita por Marco De Marinis, a propósito do trabalho deixado por Decroux, na qual ele identifica pelo menos três linhas condutoras distintas, porém interligadas entre si, que orientaram a longa trajetória de pesquisa artístico-pedagógica do criador da Mímica Corporal Dramática.

Em primeiro lugar, De Marinis destaca, como já foi apontado, a criação de “um novo gênero teatral [...] fortemente codificado que, como já se sabe, representa um caso raro no Ocidente”

³² Para uma visão mais aprofundada deste tema, sugiro a leitura dos livros “*Palabras sobr el mimo*” de Etienne Decroux, e “*A arte de Ator*” de Luís Otávio Burnier. Neste último são decupados, passo a passo, com fotografias e desenhos, alguns exercícios importantes criados por Decroux e que podem dar uma ideia mais concreta desta técnica criada para o ator.

(DE MARINIS, 2005: 181)*. Gênero que, como também é salientado por Eugenio Barba, pode ser comparado às técnicas codificadas dos teatros tradicionais do Oriente.

Posteriormente é apontada por De Marinis “a procura de uma arte teatral pura, essencial, [...] fundada sobre o uso expressivo-estético do corpo, atitudes-movimentos, mas sem obrigações nem divisões rígidas entre gêneros” (DE MARINIS, 2005: 181)*. O objetivo principal de Decroux é a conquista de um léxico específico para o ator a partir de um domínio total de uma estrutura “gramatical”, apropriada para a cena e aprendida pelo seu corpo-mente, com o qual o ator conquista um corpo artístico, completamente diferenciado de um corpo cotidiano, sem prejuízo da sua própria condição pessoal de expressividade e criatividade.

E, por fim, é destacada aquela particularidade que o professor italiano considera como a “contribuição mais importante, profunda e duradoura” dada ao teatro ocidental por Decroux, ao desenvolver “uma das mais rigorosas, profundas e sistemáticas investigações, [...] sobre os fundamentos da arte do ator, quer dizer, sobre a ação física em cena, sobre suas técnicas e sobre a sua dramaturgia” (DE MARINIS, 2005: 181)*.

Aqui a ação física é vista como pura ação orgânica e representa o primeiro estágio pré-expressivo para dar vida a um corpo que se rege por uma técnica de comportamento artificial (artístico) e que, ao mesmo tempo, deve ser verossímil para a percepção do espectador. Portanto, estas ações realizadas com um corpo dilatado devem ser, antes de tudo, orgânicas, verdadeiras e críveis para o próprio ator. A partir da construção de ações físicas que manifestam os próprios “movimentos do espírito” do ator, é que este pode criar a sua própria dramaturgia, o que lhe dá a condição de autor ou mesmo de co-autor no caso da sua interpretação basear-se num texto de outro autor.

Da mesma forma que percebemos a influência de Craig e Copeau em Decroux, com predominância para o primeiro, podemos perceber como as “intuições” de Copeau, como ele próprio escreve reiteradas vezes, ao apontar os possíveis caminhos para a formação de um novo ator, permanecem para sempre em Lecoq e influenciam a sua escola que segundo ele, “segue um duplo caminho: por um lado, a via da atuação, da *improvisação* e suas regras; por outro, a *técnica dos movimentos* e a sua análise” (LECOQ, 1997: 32)*.

1.3 Jacques Lecoq e a poesia do corpo.

Mesmo que de forma muito sutil, a atuação com máscara expressiva se alicerça sobre uma estrutura básica, que não existe na atuação sem máscara.

*Lecoq.**

O destaque dado ao trabalho de Jacques Lecoq, neste estudo, se deve à importante influência das suas pesquisas e ao que elas representam como contribuição para o desenvolvimento e utilização das máscaras para a formação de um ator criador, responsável pela revitalização da sua arte. A permanência de sua escola, criada há mais de meio século, e a sua vasta repercussão além das fronteiras da França representam a concretização dos anseios de renovação do teatro, tão defendidos por Jacques Copeau e Gordon Craig nas primeiras décadas do século XX.

Lecoq desenvolveu uma pedagogia da máscara e a deixou como herança, uma vez que ninguém no Ocidente tinha ido tão fundo nessa área. Também podemos dizer, sem receio de exagero, que seu legado representa, hoje, a tradição ocidental do uso pedagógico das máscaras. É raro encontrar, hoje em dia, artistas ou professores que trabalhem com máscaras e que não tenham se amparado, pelo menos em parte, em algum momento do seu trabalho, em exercícios que remetem ao trabalho sistematizado por Lecoq.

Jacques Lecoq chega ao teatro a partir da prática do esporte. Cursando Educação Física, descobre o teatro por influência de Jean-Marie Conty, que nessa época era o responsável pelo esporte na França e um interessado pelas relações entre esporte e teatro, sendo, ainda, colaborador da escola de Educação pelo Jogo Dramático (EPJD), fundada por Jean-Luis Barrault e na qual, anos mais tarde, Lecoq ensinaria expressão corporal.

Suas primeiras experiências, como aluno de teatro, são as aulas de improvisações mimadas com Claude Martin, aluno de Charles Dullin que, por sua vez, havia sido colaborador de Jacques Copeau. Mas é na companhia *Comédiens*, de Grenoble, onde debuta como profissional com Jean Dasté, que Lecoq conhece duas fontes que deixam profunda influência em seu trabalho: a atuação com máscaras teatrais e o teatro Nô japonês.

Estas experiências com Dasté, também discípulo direto de Copeau, permitem a Lecoq entrar em contato com as propostas de renovação do teatro dos *Copiaux* (nome dado aos discípulos de Copeau e que participaram da companhia teatral *Vieux-Colombier*) e realizar suas primeiras experiências com a máscara “nobre”, que atualmente conhecemos como máscara neutra.

Influenciado pelas ideias de Copeau, que se caracterizavam, segundo ele, por “essa vontade de dirigir-se ao público popular com um teatro simples e direto” (LECOQ, 1997: 21)*, cujo ideal, como foi visto, Copeau encontrava na *Commedia dell'arte*, Lecoq viaja para a Itália em 1948, a princípio para passar três meses e fica por oito anos. Trabalha no teatro da Universidade de Pádua, onde teve o seu primeiro contato com a *Commedia dell'arte*.

Nesta mesma cidade, Lecoq conhece o escultor Amleto Sartori que lhe empresta o seu atelier para confeccionar algumas máscaras para seu trabalho na Universidade. Utilizando-se da técnica de confecção em papelão, grude e gesso, aprendida com Dasté, Lecoq inicia uma difícil experiência que não é bem sucedida e, finalmente, para o seu alívio, Amleto Sartori se oferece para, ele mesmo, fazer as máscaras. Inicia-se assim o desenvolvimento da primeira máscara neutra baseada nas máscaras nobres utilizadas por Copeau, que tinham características, segundo Lecoq, “um pouco ao estilo japonês” (LECOQ apud ASLAN, 1991: 8)*. Esta peculiaridade, entretanto, não é conservada na nova máscara desenvolvida no atelier de Sartori. (ver FIGURA 1, na página 42)

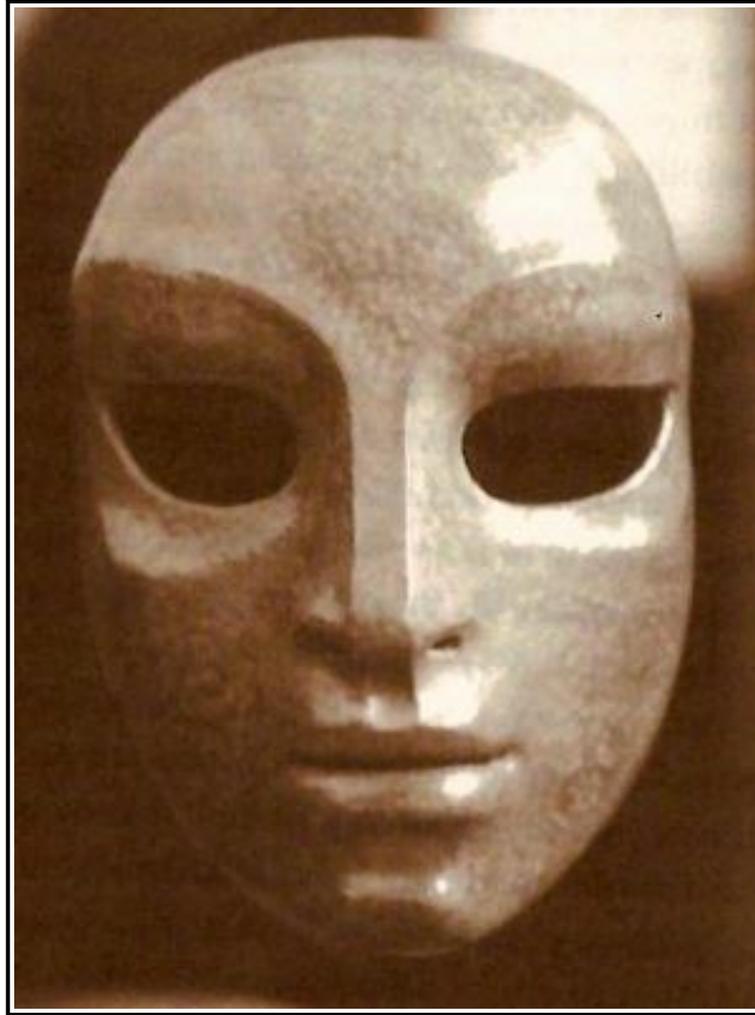


FIGURA 1. Máscara neutra em couro, criada por Amleto Sartori para Jacques Lecoq.

É neste período que o escultor Amleto Sartori inicia o resgate da técnica de confecção das máscaras da *Commedia dell'arte*, feitas em couro. Com Sartori, relata Lecoq, faz algumas visitas tanto ao Museu da Ópera, em Paris, para ver as máscaras dos ancestrais de Arlequim (o primeiro *zanni*), como também, na Itália, passa a frequentar os mercados e periferias da cidade de Pádua para observar os camponeses venderem e comprarem seus bois e, ambos, iam, também, para “comer carne de cavalo defumada no meio do que Sartori chamava de *ladrões de cavalos*” (LECOQ, 1997: 22)*. Desta forma, Lecoq se sente frente a uma *Commedia dell'arte* menos *livresca* e mais próxima da comédia de “Ruzzante, enraizada na vida dos camponeses, mais ligada às suas origens” (LECOQ, 1997: 23)*, na qual os tipos se caracterizavam pela imperiosa “urgência” para sobreviver a cada instante.

Com o ator Carlo Ludovici da companhia de Cesco Baseggio de Veneza, Lecoq aprende as atitudes da máscara do Arlequim, que o próprio Carlo tinha herdado de outro velho Arlequim. Lecoq procura resgatar as pistas mais remotas que o aproximem o máximo possível desse “teatro vivo”, tão intuído, desejado e perseguido por Copeau. A partir desses conhecimentos garimpados e apreendidos na Itália, Lecoq cria o que ele chama de uma ginástica do Arlequim³³.

Posteriormente é convidado por Giorgio Strehler e Paolo Grassi para criar, junto com eles, a escola do *Piccolo Teatro di Milano*³⁴. Já neste período, Lecoq manifesta uma preocupação ao empreender a parceria do projeto que, posteriormente, será decisiva no momento de criar a sua própria escola, uma vez que, acreditava ele, pelo fato de haver uma ligação estreita entre escola e companhia teatral não se deveria correr o risco de que o ator que dela saísse se fixasse num único estilo de teatro.

Sua principal preocupação era, “como fazer para que não seja a escola de uma única forma de teatro, mas seja a escola de todas as formas de teatros? A escola de um teatro é sempre ambígua, o diretor de cena quer formar seus alunos à sua imagem e escolher os melhores para fazer parte da companhia” (LECOQ, 1997: 23)*. Com esta atitude, Lecoq parece iniciar seu próprio caminho em direção à renovação da formação teatral, diferenciando-se das propostas pedagógicas lançadas por Copeau, conduzindo-se na direção de uma nova pedagogia que promove, prioritariamente, a autonomia do ator, para além dos gêneros e dos estilos, para que este encontre os principais motores da atuação, redescubra e amplie a cada novo desafio o seu próprio potencial expressivo.

Este período com o *Piccolo* lhe permite desenvolver estudos sobre a tragédia grega e sobre o coro, que será, futuramente, um dos territórios dramáticos abordados em sua pedagogia, como veremos ainda neste capítulo.

Ainda na Itália, trabalha com Dario Fo e Anna Magnani, que retornava ao teatro após uma longa carreira no cinema. Trabalhos em televisão e cinema encerram sua experiência italiana.

³³ Trata-se, ao que parece, de uma sequência de movimentos que se inscrevem dentro do que Lecoq chama de ginástica dramática.

³⁴ O *Piccolo Teatro di Milano* é fundado em 1947, por Giorgio Strehler e Pólo Grassi que, declaradamente, reconhecem inspirar-se no exemplo de Copeau.

Levando da Itália as máscaras de couro, neutra e da *Commedia dell'arte*, construídas por Amleto Sartori, Lecoq as tornou conhecidas na França e no mundo. De volta a Paris, em 1956, abre a sua escola, *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, que inicia com um reduzido número de alunos e na qual pode pôr em prática as suas descobertas feitas na Itália. O curso inicialmente contempla: o ensino “com a máscara neutra e a expressão corporal, a *Commedia dell'arte*, o coro e a tragédia grega, a pantomima branca³⁵, a música e como base técnica, a acrobacia dramática³⁶ e o mimo de ação”³⁷, posteriormente inclui “o trabalho sobre a improvisação falada e a escrita”. (LECOQ, 1997: 26-27)*

Pela rapidez com que a escola cresce, e movido por uma forte vocação para o ensino, Lecoq é levado a se dedicar exclusivamente à pedagogia teatral³⁸. Esta dedicação é motivada pelo desejo de aprofundar na construção de um método de trabalho que signifique para o estudante não apenas a prática de mais um curso de teatro, mas a realização de uma “viagem sobre si mesmo” (LECOQ, 1997: 30)*, que contribua para formar um novo intérprete que seja agente portador de uma linguagem na qual o jogo físico tenha um papel preponderante e lhe propicie o encontro de seu próprio caminho. Não se trata de formar atores para que interpretem bem a dramaturgia teatral já existente, pois, para Lecoq, o mais importante é o desenvolvimento de uma inteligência e disponibilidade para o jogo cênico, é despertar a curiosidade e a imaginação do ator para depois, se ele quiser, também interpretar textos teatrais, mas como um criador. A interpretação do ator é, para ele, consequência do ato criador.

³⁵ Sobre o termo pantomima branca Lecoq escreve: “termo tomado das pantomimas da época em que atuava um Pierrot – a pantomima que se limita a realizar gestos para traduzir as palavras. Esta técnica utiliza principalmente os gestos das mãos, sustentados por atitudes do corpo, impondo inevitavelmente uma sintaxe diferente da linguagem falada. ‘Você é bonita, vem comigo, iremos nadar` converte-se em: ‘Você e eu... você bonita... ir juntos... nadar... ali’. Encontramo-nos frente a uma lógica diferente de construção da frase, que nos obriga a classificar, economizar e sermos precisos com relação a aquilo que se quer dizer” (LECOQ, 1997: 152)*. Lecoq também nos alerta, que os gestos do cotidiano, assim como se utilizar de caretas para substituir a palavra, contaminam a pantomima, uma vez que ela “requer gestos limites, que vão além do cotidiano, inscrevendo-se num tempo diferente da linguagem falada”. (LECOQ, 1997: 152)*

³⁶ A acrobacia é colocada ao serviço de uma maior expressividade e liberdade para a representação. O mais importante é o seu uso dramático em cena. Compreende o trabalho acrobático (cambalhotas, saltos de obstáculos e saltos mortais), as quedas e as lutas (puxar os cabelos, as brigas coletivas), os objetos (cadeiras que voam mesas sobre as quais se cai e se rola), os malabares (com várias bolinhas que posteriormente podem ser substituídas por copos, pratos etc.), em cada caso, o trabalho acrobático deve ser justificado dramaticamente a partir da criação cênica.

³⁷ O mimo de ação é a base do trabalho corporal da escola de Lecoq, na etapa em que é abordada a técnica e análise do movimento. Baseia-se na procura da economia na realização das ações físicas em cena, utilizando para isso os gestos e atitudes do que ele denomina de “ofícios básicos” (LECOQ, 1997: 120)*, tais como: o barqueiro, o lenhador, o escavador, e dos esportistas, como subir na barra, levantamento de peso etc. Também é aplicado à manipulação de objetos.

³⁸ Antes de se dedicar exclusivamente à escola, Lecoq dirige peças de teatro. Trabalha por três anos, a convite de Jean Vilar, no Teatro Nacional Popular de Paris, dirigindo, nos espetáculos, as cenas de movimento. Faz, também, uma série de programas de televisão dirigidos ao público juvenil.

Anos mais tarde, ele introduz na sua escola alguns exercícios de *Clown*. Aparecem, também, as máscaras de carnaval da Basiléia (Suíça) que são utilizadas, inicialmente, por Lecoq, de forma experimental, em estado inacabado, quando estas ainda não receberam suas cores e maquiagens características, dando origem às máscaras Larvárias³⁹. E, ainda, são acrescentados os exercícios de aproximação aos textos dramáticos⁴⁰.

Finalmente, Lecoq define um projeto pedagógico fruto de muitas experimentações e da observação daquilo que provoca maior interesse entre os estudantes. Esta viagem, como ele prefere chamar, tem nas máscaras um instrumento de uso constante e que, de certa forma, garante ao estudante a necessária distância entre o seu eu e a personagem a ser representada.

Com duração de dois anos de estudo, a escola é dividida em dois cursos independentes que ao mesmo tempo se complementam. A escola adota uma linha que se bifurca. Assim, no primeiro ano do curso, aborda-se a representação, a partir da prática da improvisação e do estudo das suas leis básicas; o trabalho de fisicalização a partir do despertar da sensibilidade e dos sentidos e a análise do movimento do ponto de vista técnico. Utiliza-se, ainda neste primeiro ano, além da máscara neutra⁴¹, a expressividade das máscaras Larvárias, das máscaras de Caráter⁴² e das máscaras Utilitárias⁴³, com a finalidade de “elevar os níveis de atuação” (LECOQ, 1997: 145)* pela qualidade, controle e precisão que o domínio das mesmas proporcionam.

Ao final do primeiro curso, apenas alguns estudantes são convidados a continuar a viagem que se inicia com o desenvolvimento e aprofundamento das linguagens dos gestos; que vai da pantomima às histórias mimadas. Posteriormente, são explorados os principais territórios dramáticos como: O melodrama, em que são abordados os grandes sentimentos. A *Commedia dell'arte* com a finalidade de descobrir a comédia humana. Os bufões, para entrar no terreno da paródia, do grotesco, do mistério e do fantástico. A tragédia, que aborda o coro e o herói e, finalmente, com o *clown* se desenvolvem o burlesco e o absurdo, podendo chegar a manifestar contornos trágicos.

³⁹ Ver no Capítulo V a descrição destas máscaras.

⁴⁰ Vale a pena ressaltar, que ao abordar a aproximação ao texto dramático, não se está falando de montagens de cenas ou de peças teatrais, no sentido tradicional. A abordagem dada por Lecoq é sempre a partir do corpo e do movimento, estabelecendo uma relação física com o texto.

⁴¹ Ver o Capítulo IV.

⁴² Ver As máscaras de base, no Capítulo IV.

⁴³ São máscaras utilizadas na vida cotidiana, como as máscaras para soldar, para proteger-se do frio, para determinados esportes etc., porém, sempre que dêem um mínimo de margem para o jogo cênico.

Desde o início do processo de aprendizado, Lecoq incorpora os *auto cursos*, que é o teatro feito pelos estudantes. Neles, os alunos devem criar e ensaiar seus próprios trabalhos, a partir de temas simples propostos pelo professor, assim eles necessitam organizar-se como uma equipe de trabalho em que cada um assume uma função específica para exercê-la com responsabilidade. Esta dinâmica de trabalho é para nós, atualmente, muito familiar nas práticas pedagógicas. Este procedimento é adotado por Lecoq para fomentar uma prática que incentive e fortaleça a dinâmica de criação em grupo, a partir da promoção de um espaço em que os estudantes preparem seus trabalhos com autonomia e independência, paralelamente às outras aulas da escola. Trata-se de um exercício diário, ao qual é dedicada uma hora e meia durante duas a quatro semanas, dependendo do estágio em que eles se encontrem no curso. Nessa experiência, os estudantes têm que aplicar os conhecimentos desenvolvidos nas aulas, porém, mais do que se valer exclusivamente da improvisação, devem se focar na encenação, procurar exercitar a escrita cênica pessoal e aprender a enfrentar todas as questões relacionadas à criação coletiva, governando-se por si mesmos.

No início do trabalho de improvisação, Lecoq utiliza exercícios preliminares, que ele chama de atuação psicológica silenciosa, como uma experiência indispensável para a introdução da máscara neutra⁴⁴. Ao final dessa etapa se inicia a viagem pedagógica para desvendar uma diversidade de dinâmicas encontradas na natureza. Deste modo, os estudantes utilizam o “método das transferências”, em que *jogam* para se identificar e para representar fisicamente os elementos da natureza de forma a se converterem em cada um desses elementos. Portanto, a partir do exercício da auto-sugestão, alteram seu próprio tônus muscular, pois modificam a qualidade da sua energia e passam a descobrir diferentes dinâmicas corporais, denominadas por Lecoq de *mimodinâmicas*. Assim, posteriormente, estas dinâmicas podem ser aplicadas à representação de estados de ânimo, temperamentos e atitudes corporais que podem ser transferidas às personagens. Da mesma forma são abordadas as dinâmicas existentes em diferentes tipos de matérias como: metais, madeira, papel, papelão, diferentes qualidades de líquidos etc.

Também são aplicadas, no “método das transferências”, as identificações com animais. A observação do comportamento dos animais e a procura por pontos de referência equivalentes no corpo humano. Nesta observação, busca-se uma aproximação com cada animal para descobrir as suas principais dinâmicas, as relações de peso e seus pontos de apoio, agilidade e

⁴⁴ Esta etapa do trabalho é desenvolvida com mais detalhes no Capítulo IV.

prontidão característicos, as atitudes mais significativas etc. Com cada animal privilegia-se uma determinada parte do corpo como, por exemplo, com os felinos podem-se trabalhar mais as omoplatas, a coluna vertebral. Assim, o reino animal propõe o que Lecoq denomina de uma *ginástica animal*, que tem uma finalidade claramente pré-expressiva. O trabalho de identificação com animais serve ao estudante para realizar a transposição para um universo teatral não-naturalista em que devem ser encontrados as atitudes e os sentimentos humanos equivalentes, para utilizá-los no momento da criação, colocando-os ao serviço das situações, dos tipos ou personagens e afastando-se dos perigos da identificação destes com as suas próprias características pessoais.

Ao mesmo tempo em que são abordados, como vimos até agora, elementos motivadores que podem ser considerados de caráter mais concreto e objetivo, como no caso dos quatro elementos, as matérias etc., que instigam a imaginação e convidam a uma transposição por identificação, pois “provocam, no interior de quem olha, sensações paralelas” (LECOQ, 1997: 75)*, Lecoq empreende outra viagem de caráter mais abstrato, com novos subsídios, agora destinados a produzir estímulos que motivem a imaginação dos estudantes para que lhes provoquem novas emoções e gerem novas dinâmicas internas. Assim ele defende que:

existem coisas que não se movem e cujas dinâmicas, no entanto, também podemos reconhecer. Como as cores, as palavras, as arquiteturas. Não se pode ver nem a forma nem o movimento de uma cor, mas, entretanto, a emoção que ela nos produz, pode colocar-nos em movimento, em *locomoção*. E até, inclusive, em *comoção*! Tentamos expressar esta emoção particular por meio de *mimagens*, utilizando gestos que se mantêm alheios ao repertório do que é real. (LECOQ, 1997: 75)*

Ao exercitar este “corpo mimador”, a partir da leitura das cores, luzes e, mesmo, dos espaços arquitetônicos, dos sons e das palavras, procura-se o enriquecimento e desenvolvimento do jogo *mimodinâmico* do ator que cria gestos poéticos, materializa e corporifica, de forma não-denotativa, o que vê, escuta ou imagina. Trata-se de encontrar, no próprio corpo, emoções para o nascimento de novos impulsos que enriqueçam as possibilidades de *jogo* do ator ao agir ou reagir. A emoção, para Lecoq, deve servir para colocar o ator em movimento, mobilizá-lo para gerar ações que se comuniquem com o espectador a partir de um gesto poético, intencional. Assim, quando um ator “levanta um braço, o público deve receber um ritmo, um som, uma luz, uma cor” (LECOQ, 1997: 83)*, pois, também para o mestre francês, a expressão que tem como referencial exclusivo a emoção do próprio ator de nada serve à finalidade da arte teatral.

Não se trata da negação da emoção na arte, mas de trabalhá-la, como veremos, na direção do acordar de uma sensibilidade a serviço da percepção sinestésica, mais apropriada para a criação artística. No início do processo de aprendizado, Lecoq não utiliza a dramaturgia existente e nem se vale especificamente de nenhuma referência ou estilo de teatro, deste modo os estudantes têm que se apoiar nas suas próprias vivências pessoais, tendo “a vida como primeira leitura” (LECOQ, 1997: 74)*. Ele diz:

temos que reconhecer esta vida utilizando como meio de expressão o *corpo mimador*, pela *recriação*, a partir da qual a imaginação impulsiona o aluno em direção a outras dimensões e outras regiões. [...] paralelamente, é desenvolvida uma segunda viagem de aprofundamento. [...] que nos conduz ao encontro da vida *essencializada* naquilo que eu chamo: *o cabedal poético comum*. Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que fazem parte de cada um de nós. Estes elementos acumulam-se em nós, a partir das nossas diversas experiências, das nossas sensações, de tudo o que já vimos, escutamos, tocamos, saboreamos. Tudo isto permanece em nosso corpo e constitui o nosso cabedal comum a partir do qual irão surgir os impulsos, os desejos de criação. Assim, se faz necessário, no meu processo pedagógico, atingir este cabedal poético comum para não ficar, tão somente na vida como ela é ou, então, como ela aparenta ser. Desta forma os alunos podem conduzir-se em direção a uma criação pessoal. (LECOQ, 1997: 74 -75)*

Assim como Lecoq procura acordar nos estudantes as dinâmicas que estão enraizadas no seu próprio patrimônio cultural, ao mesmo tempo, se preocupa com o alargamento e a construção de uma sensibilidade artística e de um olhar estético. Portanto, a partir de um mergulho que vai da exploração das energias, intensidades e ritmos particulares promovidos pelas vibrações provocadas pelas cores em geral, chega-se à apreciação e análise da pintura e seus diferentes estilos de composição. Da mesma forma, a palavra é abordada a partir do seu significado denotativo ou, simplesmente, das ações contidas nos verbos, até se chegar à poesia. Dos espaços e das luzes chega-se às arquiteturas como fonte de inspiração para encontrar, mesmo em elementos imóveis, ritmos, cadências e emoções que coloquem em movimento essas *mimodinâmicas* pessoais, que são a tradução ou fisicalização desse “corpo mimador” que mima a cada momento, “sem perceber, o mundo que está à nossa volta” (LECOQ, 1997: 75)*.

Com o tempo a máscara do *clown* toma uma dimensão maior na prática do aluno, se consideramos o nariz do *clown* como uma pequena máscara. Com o *clown*, o estudante conquista uma liberdade e espontaneidade que não é determinada por características preestabelecidas pela máscara (como por exemplo, o comportamento do *clown* clássico), pois Lecoq aborda uma linha de trabalho na qual o ator “procura seu próprio clown”, explorando o universo do risível, o absurdo, o burlesco, o excêntrico, o ridículo que há dentro de cada

pessoa ou mesmo em características externas, ao explorar traços físicos pessoais, buscando neles a maior força dramática possível. Neste sentido, Lecoq deposita no trabalho de *clown* a responsabilidade pelo ritual de saída da sua escola. Ele não pretende que saiam contínuas levadas de *clowns*, mas que os estudantes terminem o seu curso no mais alto *registro* da energia do ator, pois, para ele, é no *clown* que se sintetizam todos os princípios, trabalhados durante o curso, para lidar com a cena.

A Escola, com E maiúsculo como ele gostava de escrever, representava para Lecoq uma fonte permanente para continuar suas “indagações sobre o conhecimento do movimento” numa viagem⁴⁵ que vai do “silêncio à palavra” (LECOQ, 1997: 26)* e, assim, ao longo de quatro décadas desenvolve esse projeto que vai claramente, desde seu início, na direção do que posteriormente é chamado de teatro físico⁴⁶. Para Lúcia Romano:

No ensino da École Jacques Lecoq, muitas premissas do Teatro Físico estão presentes: são exemplares a estilização como recurso natural da linguagem do movimento e da cena; o emprego da improvisação; o resgate das formas populares como o melodrama e o *clown*; o emprego da mímica (com ou sem o acompanhamento do texto falado); a contraposição do estilo do bufão à personagem psicológica; a fusão de estilos... [...] ampliação da função do ator, convertido em criador do espetáculo e não apenas intérprete de um papel: quando a autoria da obra é democratizada, o ator-intérprete é substituído pelo ator criador, um ator consciente de suas ferramentas expressivas, treinado na linguagem do teatro corporal e maduro para capitanear o processo criativo. (ROMANO, 2005: 60)

Nesta direção, Lecoq vai aperfeiçoando constantemente uma escola que promove uma ampla gama de desafios aos seus estudantes. A começar pelas técnicas codificadas das máscaras pesquisadas ou criadas por ele. Máscaras que fornecem aos estudantes um domínio paulatino das suas “ferramentas expressivas”, tendo sempre a preocupação de não cair numa estilização que lhes feche as portas para a auto-descoberta, restringindo-lhes o caminho para a sua criatividade. Neste sentido, é importante lembrar que Lecoq emoldura o seu curso entre a máscara neutra, utilizada no seu início, e o seu fechamento com a máscara do *clown* pessoal. Duas máscaras que promovem duas auto-descobertas opostas e complementares na prática do ofício do ator e que lhe exigem dois estados de profundo compromisso e mergulho interior. Porém, Lecoq esclarece que, ao sair da escola, “Os atores não conservam estas máscaras. Aventuram-se com as suas próprias criações, mas conservando a sua liberdade e o seu espírito. Tendo assim vivenciado a experiência fundamental da criação: a solidão” (LECOQ,

⁴⁵ Para Lecoq, *A Viagem*, constitui o grande tema da Escola.

⁴⁶ *Physical Theatre* é um termo que aparece no início dos anos setenta do século XX, “caracterizando uma nova tendência teatral. acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a definir um gama diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. (ROMANO, 2005: 16)

1997: 224)*. Ao comemorar seus quarenta anos de existência a *École Jacques Lecoq* é definida pelo seu criador da seguinte maneira:

Até hoje, a Escola está em permanente movimento e a evolução prossegue. As lições são diferentes a cada dia, no entanto com um ordenamento progressivo muito preciso. Os alunos podem conduzir-nos ao questionamento de certos aspectos, porém, há uma permanência e o processo pedagógico está construído nos mínimos detalhes. Às vezes me dizem: “está muito construído, desta forma não somos livres”. É exatamente ao contrário! Mesmo que de fora possa dar a impressão de que sempre estamos fazendo a mesma coisa, em realidade tudo está em movimento... porém de forma lenta! Não temos grandes arrebatos, somos como o mar: na superfície, os movimentos das ondas, são mais visíveis que no fundo, porém no fundo também há movimento. Em nossa Escola há sempre uma ideia submarina. Inclusive se de vez em quando colocamos a cabeça para fora da água, logo tornamos a mergulhar para nadar “entre as duas águas”. (LECOQ, 1997: 31)*

O conceito de uma escola em permanente movimento, a partir da ideia de nadar entre duas correntes ou dos movimentos das águas, defendida acima por Lecoq, identifica as primeiras influências recebidas por ele em relação aos princípios re-fundadores da arte de um novo ator e de uma nova dramaturgia. Esta sustentada por Copeau, ao afirmar que ao mesmo tempo em que se deveria refazer tudo, era também de fundamental importância para a sobrevivência da nossa arte, apoiar-se no conhecimento e resgate de importantes princípios teatrais utilizados no passado. Lecoq enfrenta desta forma um novo paradigma para a formação do ator de teatro e constrói uma nova pedagogia teatral que não se identifica mais com o tradicional conservatório. Para isso, deve-se permanecer em constante evolução e preparar os futuros atores para que adquiram um *ofício com arte*, como pretendia Copeau, em que o domínio das ferramentas do ofício lhes garanta, também, a liberdade para a criação pessoal.

2 CAPÍTULO II

2.1 A máscara teatral.

A máscara é inseparável do seu gesto e da sua “gesta”.

Odette Aslan.*

A máscara teatral é utilizada há séculos. A sua presença foi marcante tanto no Oriente como no Ocidente. Na Grécia, a máscara torna-se um elemento importante na origem do que hoje conhecemos, no Ocidente, como teatro. O teatro Grego nasce, por uma iniciativa de Estado, dos festivais sagrados dionisíacos, dos seus ritos de sacrifício dedicados à fecundidade da terra, dos homens e dos animais, em que se rendia tributo ao jovem deus Dioniso, filho de um deus e de uma mortal. Esta Divindade, com trânsito livre entre o céu e o inferno, era glorificada durante as cerimônias por um coro de sátiros que, vestidos com máscaras com chifres e rabos de bode ou de touro, cantavam, dançavam e tocavam as suas flautas num frenesi orgiástico que contagiava de fervor, loucura e paixão, tanto as mulheres (as mônades), como todos os participantes que ambicionavam, intensamente, “escapar da sua pessoa pelo êxtase e, nos transportes do entusiasmo, pôr-se em união íntima com o deus pelo qual é, por algum tempo, possuído” (SECHAN, apud, CHEVALIER e CHEERBRANT, 1995: 341). Assim, no século VI a.C., em Atenas, quando os ritos dionisíacos se desenvolvem e dão origem à tragédia e à comédia, cabe a Téspis, um artista de rua que continua protegido por Dioniso, agora transformado no deus do teatro, o papel de destacar-se do coro e inventar a figura individualizada do ator, que não se apresenta como um homem comum, mas como seu duplo, ao vestir “uma máscara de linho com os traços de um rosto humano”⁴⁷ (BERTHOLD, 2003: 105).

⁴⁷ Margot Berthold escreve em relação à máscara: “geralmente feita de linho revestida de estuque, prensada em moldes de terracota, amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador”. (BERTHOLD, 1995: 114). Acredito no inquestionável efeito distanciador produzido pela máscara, porém me parece que há certa idealização na ideia de que as máscaras gregas funcionassem como amplificadoras da voz do ator. Parece-me improvável, pelo tipo de material e a técnica utilizada para a confecção, pois são fatores claramente abafadores do som. A afirmação corrente de que possuíam um dispositivo especial para facilitar a projeção da voz nunca é claramente especificado e parece ter se tornado uma verdade, muito mais pela insistência com que este fato é afirmado. Parece-me mais plausível a comprovada, impecável excelência acústica com que eram construídos os teatros.

No Renascimento a partir do século XVI, com a *Commedia dell'arte* italiana, as máscaras tornam-se novamente instrumentos de notável importância. As máscaras atendem a um variado leque tipológico e representam, com suas feições grotescas, uma boa parte dos arquétipos sociais como Pantaleão, Arlequim, Doutor, Capitão etc. Assim, com a *Commedia dell'arte*, abre-se um capítulo que representa um marco na história do teatro e o eco de um ator comediante completo que precisava se apropriar de códigos específicos para tornar-se dono e senhor da cena e do seu ofício.

No Oriente, as máscaras ainda persistem como parte de uma cultura tradicional que conserva como legado as técnicas corporais codificadas, que servem para tornar a máscara um objeto expressivo e, muitas vezes, no interior de um repertório dramático clássico a ser representado com a fidelidade e a exatidão com que se executa uma partitura. A tradição do mascareiro também é conservada pelos seus mestres e artesãos ao serviço de uma tipologia fixa conservada, em alguns casos, ao longo de milênios.

Nos teatros mais representativos do Oriente, como no Kathakali na Índia, no Kabuki no Japão ou na Ópera chinesa, os atores realizam elaboradas pinturas faciais que, como as máscaras, modificam radicalmente os seus rostos que são, geralmente, emoldurados com suntuosas coroas ou cabeleiras e, muitas vezes, incluem a maquiagem do interior da boca para a composição de seus tipos característicos. No teatro Kabuki, para representar as figuras femininas, os atores eram obrigados a raspar as sobrancelhas e pintar os dentes de preto para definir os diferentes *status* sociais a que elas pertenciam. Portanto, o próprio rosto se transformava ou se confundia com a máscara que devia representar.

Por outro lado, tanto no Ocidente como no Oriente, “a utilização de máscaras como objeto de representação não é um fenômeno específico do teatro, mas remete às cerimônias ritualísticas, ao culto dos ancestrais ou ao dos mortos, aos ritos de iniciação ou de fertilidade e às festas de carnaval” (ASLAN, 1991: 2)*. Deste modo, portar uma máscara abre, para o ator, um intrincado leque de relações e implicações que dá a este objeto teatral um caráter paradigmático, assim, como escreve Elizabeth Pereira Lopes em sua tese de doutorado, “A máscara e a formação do ator”:

Trabalhar com o conceito de máscara é mergulhar num tópico muito complexo e de uma amplitude total em suas definições. Não há como ignorar a importância das máscaras na religião, na magia, na história da arte, na antropologia, na etnografia, no conceito de Jung de

Persona, no teatro grego, no teatro asiático, no teatro **No** japonês, em Bali e nos rituais mascarados das sociedades tradicionais. (LOPES, 1990: 3)

Assim, pelos significados deste objeto que suscita, “segundo as épocas ou as individualidades, violentos rechaços ou renovadas manifestações de deleite” (ASLAN, 1991: 04)*, e por estar enraizado em todas as culturas de todos os continentes, a máscara nunca alimentará a indiferença nos artistas de teatro. Por conseguinte, acredito que sempre ressurgiu e ressurgirá no teatro como estimulante para quem se encontra à procura do fortalecimento do ofício de ator.

2.2 A natureza específica do trabalho com máscaras.

Este objeto, que somente se completa quando é “vestido” por alguém e que, ao mesmo tempo, encerra mistérios que provocam a imaginação e convidam para um passeio ao devir, gera um grande fascínio e entusiasmo entre estudantes e atores de teatro durante a prática do aprendizado. Creio que este entusiasmo surja, em grande parte, pelas possibilidades expressivas que a máscara promove, pois, muitas vezes, conduz com uma incrível rapidez a estados de presença cênica eficientes, próximos aos estados de transe⁴⁸ em que os atores percebem, claramente, que se distanciam das suas características pessoais recorrentes e entram, com grande presteza, na esfera do jogo especificamente teatral que a máscara propicia.

No início da viagem com a máscara, a partir desses primeiros sinais, que muitas vezes podem ser de uma duração muito fugaz, percebe-se, com nitidez, que os comportamentos verossímeis aos do nosso cotidiano carecem de potencial cênico. Isto se evidencia a partir da constatação de uma força expressiva intrínseca contida neste objeto e que exige do portador a construção de uma grande energia física e mental e a realização de ações precisas e codificadas. Assim, sente-se a necessidade de trabalhar o corpo-mente⁴⁹ a partir do domínio de códigos específicos que sejam eficazes para a comunicação da nossa arte. Da mesma forma que na dança, na música, na poesia etc., se fazem necessários o conhecimento e o domínio dos seus

⁴⁸ Como se verá, a seguir, neste capítulo, o conceito de *transe* refere-se ao acordar de um forte estado intuitivo, sem perda da consciência do ator.

⁴⁹ Corpo-mente é utilizado com a intenção de não distanciar o trabalho corporal extracotidiano de uma atitude também extracotidiana de se pensar as ações que se realizam em situação de representação. Para melhor compreensão deste conceito, veja-se o capítulo III sobre pré-expressividade.

códigos particulares. Isso pode ser comprovado, ainda mais claramente, nas etapas posteriores do trabalho com máscaras, quando, ao entrar na esfera dos tipos, dos arquétipos e dos personagens, adquirimos um domínio maior desses códigos e passamos a jogar com eles com mais liberdade, construindo e sustentando, durante períodos mais longos, um comportamento cenicamente eficaz que se vivencia como uma segunda pele.

Para o estudante o período inicial do trabalho é decisivo, pois ao mesmo tempo em que abre mão do seu repertório gestual, aquele que lhe é familiar, deve descobrir e utilizar novos indicadores físicos e mentais para construir um estado de presença eficaz para agir e reagir em cena. Em outras palavras, ao se distanciar conscientemente do seu corpo-mente cotidiano e ao realizar cada exercício com as máscaras de base, o estudante deve assimilar cada nova orientação com rapidez e incluí-la como um novo elemento motivador que lhe assegure a sustentação do seu estado, tomando consciência, incorporando-o ao trabalho e utilizando-o como parte de um comportamento adquirido que, posteriormente, se tornará manejável e que, portanto, adquirirá um *status* de meio de expressão pessoal para dar vida à máscara. Todavia, mesmo sob o efeito das características específicas determinadas pela máscara, por ter que lidar com situações improvisadas desde o primeiro contato com ela, o estudante mergulha no terreno do risco, experimentando uma auto-revelação.

2.3 O contato inicial com as máscaras.

É válido acrescentar que, seja em experiências que venho realizando ou em referências bibliográficas, tenho constatado que, no processo de iniciação com máscaras, a apresentação das mesmas aos iniciantes recria, na maior parte das vezes, um clima de misticismo em torno deste objeto que, como vimos, está culturalmente entrelaçado com aspectos ritualísticos. Elizabeth Lopes enfatiza esta atitude iniciática e, ao relatar a sua abordagem pessoal quando apresenta as máscaras neutras aos seus alunos, escreve:

desde o princípio procuro imbuir meus atos de uma solenidade, introduzindo um clima místico, no qual os alunos são levados a agir de forma não convencional. A máscara tem que se tornar um objeto sagrado, caso contrário ela perde seu clima mágico de grandeza e mistério. [...] Desde o primeiro momento, deve ser deixado bem claro que ela não é um mero acessório. (LOPES, 1990: 58-59)

Vemos, assim, neste breve comentário, que a professora tem a intenção de promover entre os estudantes uma mudança de comportamento individual que modifica, ao mesmo tempo, as

relações convencionais entre os integrantes do grupo e a relação com o espaço onde este clima místico deve ser instalado e mantido, o que se dá como consequência da presença deste objeto ao qual se conferem atributos muito especiais.

Da mesma forma, Jean Dorcy relata o “ritual” utilizado na escola de Copeau para os iniciantes na máscara neutra que no *Vieux-Colombier*, como já vimos, era chamada de máscara nobre, pois “os alunos tendiam a assumir atitudes, elevando o tronco e a cabeça” (LOPES, 1990: 54). Por tudo isso, para vestir uma máscara deve-se, ensina Dorcy, proceder à realização de oito passos básicos:

- A. Sentar-se bem no meio de uma cadeira, sem se apoiar no espaldar. As pernas separadas para garantir um equilíbrio perfeito. Os pés bem plantados no chão.
- B. O braço direito esticado horizontalmente para frente, o ombro levantado, sustenta a máscara que pende pelo elástico. A mão esquerda, também esticada, ajuda a vestir a máscara: o polegar sustenta o queixo; o indicador e o dedo médio seguram a abertura da boca.
- C. Simultaneamente, inspirar, fechar os olhos e vestir a máscara. Neste momento, somente os braços e as mãos estão ativos para realizar os pequenos movimentos necessários para ajustar a máscara no rosto, ajeitar os cabelos, verificar o ajuste adequado do elástico.
- D. Simultaneamente, respirar e colocar os antebraços e mãos nas coxas. Tanto os braços como os cotovelos encostam-se ao tronco; os dedos chegam perto dos joelhos.
- E. Abrir os olhos, inspirar; simultaneamente, fechar os olhos, expirar e inclinar a cabeça para frente. Enquanto se inclina a cabeça, as costas curvam-se um pouco. Nesta fase, os braços, as mãos, o tronco e a cabeça devem ficar totalmente relaxados.
- F. Assim, nesta posição, acontece a clareza da mente. Repetir mentalmente ou murmurar, se isto ajuda, durante (2, 5, 10, 25 segundos): “não estou pensando em nada, não estou pensando em nada” Se dizer “não estou pensando em nada” for ineficaz – devido ao nervosismo ou por que o coração está batendo muito acelerado – , concentre-se em tons da cor preto, cinza, prateado, açafraão, azul ou qualquer outra cor percebida no fundo do olho e espalhe-a indefinidamente no pensamento: esta tonalidade sempre desmancha o pensamento consciente.
- G. Simultaneamente, inspirar e sentar-se reto, logo expirar e abrir os olhos.

Agora o ator de máscara, suficientemente recuperado, pode ser habitado por personagens, objetos, pensamentos; está pronto para interpretar dramaticamente. (DORCY apud JOHNSTONE, 2003: 181)*

Ao apresentar na íntegra, tanto o texto de Dorcy como o seguinte, acredito na importância de ambos os relatos como testemunhos históricos dos procedimentos adotados no Ocidente por aqueles que se dedicaram, primeiramente, ao resgate da máscara no trabalho do ator e que abordaram a necessidade de dar a este objeto um tratamento que transcendesse ao seu uso como um simples adereço de cena, imbuindo-lhe um caráter místico. Do mesmo modo, Léon Chancerel, também discípulo e colaborador de Copeau, descreve de forma detalhada os seus primeiros passos para a iniciação com máscara, alertando para que esta primeira experiência seja orientada por um “mestre muito experiente” que deve precaver-se para que “o aluno não

faça ‘trapaças’. Não deixá-lo fazer nada que não seja ordenado com sinceridade por uma força interior autenticamente sentida” (CHANCEREL, 1961: 154)*, e descreve os seus procedimentos para utilizar as máscaras nobres, da seguinte forma:

1º *Primeira posição*: o ator, sentado ou em pé, deve apoiar seus pés solidamente no chão; enraizar-se. Deve sentir-se confortável, livre em seus movimentos, “em preparação”.

2º *colocar a máscara*: se segura a máscara com a mão esquerda pelo queixo e com a outra se segura o elástico à altura das têmporas.

Primeiro tempo: coloca-se a máscara como um chapéu, o elástico deve ficar à altura da nuca. Segundo tempo: abaixa-se a máscara sobre o rosto. Executar estes dois tempos sem titubear.

3º *Relaxamento*: uma vez mascarado, o ator deve abandonar-se, tornar-se “disponível”, pronto para receber o personagem que irá interpretar: uma espécie de pele dócil que aguarda por seu hóspede. A musculatura deve ficar flexível, alongada, o espírito vazio, vago. Esta passagem da vida real para a vida dramática é de fundamental importância. É a chave da atuação com máscaras, sem a qual não haverá força dramática enquanto este estado de transmigração não se tenha cumprido com sinceridade.

4º *Nascimento da máscara*: A máscara toma consciência da sua existência. Ação dos músculos do pescoço. Levantar a cabeça. Olhar à esquerda. À direita. Olhar as mãos. Olhar os pés. Levantar-se. Andar.

Este primeiro exercício deve realizar-se de forma elementar e ser muito curto. Trata-se tão somente de confirmar as possibilidades da vida interior de uma criatura que não é a nossa pessoa; de obedecer aos seus estímulos à medida que se descobrem as leis da sua própria existência, as suas possibilidades, antes de cair novamente na inconsciência. (CHANCEREL, 1961: 153-154)*

Assim, entre esses dois discípulos diretos de Copeau, que como vimos era apreciador do teatro Nô japonês, percebem-se procedimentos provavelmente utilizados pelo mestre francês e nota-se, ao mesmo tempo, a possibilidade de que ambos tenham formatado ou criado os seus próprios “rituais” de iniciação. Seja qual for a sua origem, fica implícito que esse ritual era adotado como uma prática fundamentalmente geradora de uma disponibilidade especial do ator para a auto-revelação. Esta predisposição criada pelo professor, no primeiro contato, leva a acreditar que temos mais para receber da máscara do que para lhe dar. Isto se reflete na imagem poética fornecida por Chancerel que confere à máscara o *status* de “uma espécie de pele dócil que aguarda seu hóspede” (CHANCEREL, 1961: 153)* e remete à ideia de “receber” uma segunda natureza, adotando o conceito de transmigração, que ele considera como “a chave da atuação com máscara” o “passo da vida real para a vida dramática” (CHANCEREL, 1961: 153)*. Já no procedimento utilizado por Dorcy, percebe-se a

necessidade da criação de uma disponibilidade física e mental a partir da concentração e do relaxamento, apoiados na respiração e na visualização de determinados tons de cores como forma de influenciar o estado mental do estudante, de modo a conduzi-lo à derrubada das resistências existentes no plano do pensamento estritamente consciente e racional para penetrar no terreno do inconsciente. Entretanto, ele vai naquela mesma direção “mística” ao dizer que o ator, depois de realizar o ritual sugerido por ele, já “pode ser habitado por personagens [...] está pronto para interpretar dramaticamente” (DORCY apud JOHNSTONE, 2003: 181)*.

No Brasil, participei de diversos cursos de máscaras balinesas ministrados pelo ator e professor Stephane Brodt⁵⁰ e, mais recentemente, de outro com a atriz Fabiana Melo⁵¹ que trabalhou por alguns anos com máscaras balinesas, com as de *Commedia dell'arte* e com outras máscaras no *Théâtre du Soleil*⁵². Ambos adotavam, no início de cada aula, o mesmo cerimonial em que as máscaras eram “acordadas” ao som de música oriental e incensadas, enquanto eram extraídas, uma a uma, das suas sacolinhas de pano ou quando era retirado lentamente o tecido que as cobria sobre a mesa. É interessante lembrar o momento em que era anunciado que as máscaras seriam acordadas e no qual

todos ficávamos parados a certa distância da mesa e, muitos de nós, aguardávamos esse momento que se repetia a cada dia, com a mesma expectativa e frio na barriga. Admirávamos cada máscara como se fosse a primeira vez que vivíamos aqueles momentos. Após esses instantes mágicos inaugurais, escolhíamos uma das máscaras (ou éramos escolhidos por uma delas). Nesse clima nos dirigíamos ao local das roupas para vestir-nos para aquela máscara. O cuidado com a combinação das cores, da faixa que colocaríamos na cintura, do colete, do turbante, o tamanho da barriga que usaríamos por baixo ou se seria usada uma flor no peito ou na orelha, tudo isto era cuidadosamente observado e acompanhado pelos professores. Assim que ficávamos prontos, sentávamos de frente ao palco olhando para as cortinas, esperando os outros colegas terminarem para começar as improvisações. Este clima era mantido durante o tempo em que transcorriam as aulas⁵³.

Com o relato acima, pretendo resgatar o clima vivenciado nos momentos iniciais daquelas aulas. Pelas características do ritual, mesmo que não soubéssemos (e nem importava) se seguia realmente a tradição balinesa ou se aquele procedimento teria sido inventado pelos

⁵⁰ Com Stephane Brodt (França) e Ana Cláudia Teixeira (RJ), como sua assistente (ambos formados pela Escola de Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux na França), tive o meu primeiro contato com as máscaras balinesas. Stephane participou durante dois anos do *Théâtre du Soleil*, companhia teatral francesa criada por Ariane Mnouchkine.

⁵¹ Fabiana Mello (RJ) participou por sete anos do *Théâtre du Soleil* com Ariane Mnouchkine.

⁵² O *Théâtre du Soleil* é uma companhia teatral francesa, criada por Ariane Mnouchkine, que se caracteriza desde a sua fundação em 1964 como uma cooperativa em que todos os membros participantes recebem o mesmo salário (atores, técnicos, diretora etc.).

⁵³ Anotações realizadas durante uma das oficinas de máscaras balinesas realizada no Festival de Inverno da UFMG em Julho de 1996 com os Professores Stephane Brodt. (França) e Ana Cláudia Teixeira (RJ).

professores, criava-se em nós um estado de atenção, respeito e responsabilidade com as máscaras, por não serem tratadas apenas como objetos ou simples adereços. A possibilidade de, ao contrário de nós escolhermos a máscara, podermos ser escolhidos por ela conferia às máscaras uma tácita autonomia como portadoras de um espírito próprio⁵⁴. Esta atitude inicial com o trabalho construía em nós uma predisposição para enfrentar os desafios da representação, conferindo à máscara o *status* de uma presença vigorosa disposta a aliar-se à nossa força criativa para que vivenciássemos juntos, a partir deste desafio, uma segunda natureza. Também antes de vestir a máscara, dispúnhamos do tempo necessário para observá-la atentamente e reproduzir com o nosso rosto as suas expressões e, através destas, encontrar tanto a sua respiração⁵⁵ como o seu olhar próprio. Este ritual é também adotado pelo ator do teatro Nô japonês que, como relata Eico Suzuki, antes de vestir uma máscara, “concentra-se fitando a máscara, que logo será seu rosto. [...] Colocar a máscara significa injetar, nela, seu corpo e alma. Assim a máscara começa a viver” (SUZUKI, 1977: 68).

Ana Maria Amaral, ao refletir sobre este momento inicial com a máscara, ainda vai mais longe ao urdir “a diferença que existe entre colocar a máscara no rosto e colocar o rosto na máscara. Colocar o rosto na máscara significa sair de si, entrar no desconhecido” (AMARAL, 2002: 47), isto é, criar uma disponibilidade interior que nos afasta de um plano cotidiano da nossa consciência para nos fazer entrar no universo do jogo da imaginação criativa e do risco. Portanto, ao falar sobre as exigências iniciais para o ato de vestir uma máscara neutra, ela escreve:

O momento em que se toma uma máscara que está sobre uma mesa, para colocar o rosto em sua parte côncava, é o início de sua passagem da máscara-objeto para a máscara-orgânica, ponto inicial de sua animação. [...] Depois que os atores escolhem as máscaras, precisam de um tempo para se acostumar a elas, para passar para o estágio do ator em máscara, quando então a unidade máscara/ator torna-se realidade. Neste momento, o ator deve começar um relaxamento e, para isso, pode traçar um círculo de giz à sua volta, sentar-se e aí permanecer por algum tempo de olhos fechados. O ato de traçar o círculo de giz ao redor de si é um ritual que separa o estar em si e o estar em máscara, é uma preparação para se abrir espaço, criar dentro de si

⁵⁴ Em Bali acredita-se que cada máscara possui um espírito próprio que provem da árvore da qual foi tirada. Também no teatro Nô japonês, as máscaras são tratadas como entidades portadoras de um espírito próprio, tendo também um papel importante o trabalho do escultor que a confeccionou. Em “Zeami: Cena e pensamento Nô” se lê: “as máscaras esculpidas por/ Ishiōhyōe e Tatsuemon podem ser utilizadas, indiferentemente, por todos. As de Yasha e dos escultores seguintes produzem efeitos diferentes segundo as pessoas que as usam”. (GIROUX, 1991: 239)

⁵⁵ Peter Brook em seu livro “*A porta aberta*” relata o procedimento descrito pelo ator balinês Tapa Sudana, considerado essencial para o uso da máscara: “Para os balineses, o que verdadeiramente importa é o momento em que se coloca a máscara” [...] “Pegamos a máscara e ficamos olhando para ela por muito tempo, até sentirmos sua face com tanta força que possamos começar a respirar com ela. É só neste momento que a colocamos no rosto”. (BROOK, 1999: 40)

um vazio. É um momento importante para o início do trabalho. Momento interior neutro. (AMARAL, 2002: 47)

Ao examinar a maior parte dos textos acima, percebe-se a importância dada, tanto ao momento do primeiro contato visual, como ao ato de vestir a máscara no rosto, muitas vezes, a partir da elaboração de uma sistemática detalhada, tendente à codificação, que é determinada pela maneira de sentar-se na cadeira, de posicionar e enraizar os pés no chão, pela postura da coluna, pela qualidade de tensão e relaxamento do corpo ou, mesmo, ao se traçar um círculo de giz ao nosso redor. Isto se caracteriza como um ritual, mesmo que recriado a partir da coleta de referências de outros praticantes ou inventado, para se afastar de si e atingir um estado de comportamento alterado que podemos chamar, em relação à máscara neutra, de estado neutro ou de calma.

Amaral, por sua vez, comenta que: “Antes de o ator vestir uma máscara ou introduzir nela seu rosto, se se tratar da mesma pessoa que a construiu, esta pessoa já esteve dentro dela, pois, ao construí-la, o mascareiro já a habita” (AMARAL, 2002: 47). “Ser habitado por personagens” (DORCY)* ou “habitar a máscara” (AMARAL), representam as duas faces de uma mesma moeda em que se retoma a ideia de “transmigração” (CHANCEREL)*, o que nos obriga à necessidade de ser *outro* ao vestir uma máscara. Entramos, simultaneamente, no território da animação de um objeto que ao mesmo tempo nos anima se, por nossa vez, respeitamos o seu caráter de *persona*⁵⁶.

É importante mencionar um assunto que será abordado com mais vagar ao final deste capítulo, mas que deve ser levado em consideração neste momento. Trata-se do valor que tem o aspecto morfológico e o potencial energético de que normalmente está impregnada uma boa máscara teatral⁵⁷. A importância das características específicas de uma máscara é apontada, com frequência, como um fator fundamental na obtenção de resultados de maior ou menor significância na qualidade da presença e da expressividade do ator. Não se pode analisar a máscara sob o aspecto meramente estético, como um objeto de arte, pois isto não lhe garante a sua sobrevivência cênica. Um bom exemplo, a respeito desta questão morfológica, é dado pelo diretor e professor Keith Johnstone ao escrever que, “uma máscara muito bela pode estar totalmente morta, enquanto um velho pedaço de saco com orifícios em forma de boca e de

⁵⁶ Para uma melhor compreensão do significado dado pelo teatro grego a este conceito, Pavis escreve, “a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado do seu personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação...”. (PAVIS, 1996: 285)

⁵⁷ Este tema será abordado mais especificamente, neste capítulo no item 2.4 “O vigor intrínseco da máscara”.

olhos pode vir a ter uma enorme vitalidade” (JOHNSTONE, 2003: 140-141)*. Isto se aplica inclusive à máscara neutra⁵⁸, porém é mais evidente quando se trata das máscaras expressivas, cuja força e eficácia se revelam quando são utilizadas por atores que dominam seus princípios básicos e as tornam vivas ao colocá-las num contexto dramático específico, sem o qual toda máscara teatral perde o seu verdadeiro sentido de existência.

Ser habitado por uma boa máscara não é ficar à espera de alguma força unilateral que vem de fora e se manifesta através de nós independentemente da nossa vontade. O ator nunca é passivo. Deste modo, se dirá habitado ou habitará uma máscara sempre numa relação de troca, uma relação de interdependência, ancorada nos princípios técnicos específicos à arte do ator e que faz do seu corpo um *corpo-em-vida* (BARBA e SAVARESE, 1995: 54). O que significa que este corpo-em-vida abriu o espaço necessário para agir da forma mais intuitiva possível, ao se colocar ao serviço das imagens sugeridas pelas características específicas de cada máscara.

Jacques Lecoq que, como vimos no capítulo anterior, é uma referência de mestre ocidental do século XX na pesquisa e transmissão de conhecimentos sobre a máscara teatral, embora se detenha na análise das características que fazem de uma máscara um bom instrumento de expressão, prefere destacar, principalmente, os aspectos técnicos codificados para dar vida à máscara. Aspectos que pressupõem uma longa dedicação ao trabalho pré-expressivo que conduz ao jogo físico preciso e potencializa a expressividade do corpo do ator ao utilizar as máscaras. Deste modo, mantêm uma relação nada mística com elas. Lecoq declara em entrevista a Odete Aslan que

O jogo da máscara não é uma ciência exata senão uma arte exata que chama a um discurso poético (aqui onde as palavras perdem a razão). Como em todas as artes, a porção do não dito é maior nesta arte. Sem empregar a palavra “mágico” falarei de uma geometria⁵⁹ ao serviço da emoção. (LECOQ apud ASLAN, 1991: 9)*

Porém, mesmo afastando o caráter de objeto “mágico” atribuído à máscara, nesta mesma entrevista ele comenta que prefere falar muito pouco sobre a máscara ao apresentá-la aos seus alunos, pois dá muita importância a esse primeiro contato com elas e, ao relatar as diferentes

⁵⁸ A força intrínseca da máscara neutra se evidencia pela sua eficácia em se isentar de qualquer expressão particular. O uso de um tecido ou mesmo uma folha em branco para cobrir o rosto pode também ser mais eficaz do que uma máscara neutra que manifeste qualquer detalhe expressivo.

⁵⁹ Nas palavras de Etienne Decroux, contemporâneo de Lecoq, podemos ver a importância dada ao domínio físico do ator, “ao serviço da emoção”, para atingir este discurso poético. Ele escreve: “*O domínio da emoção?* Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo as linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo na sua pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho”. (DECROUX, apud BURNIER, 2001: 81)

reações dos alunos ao experimentá-las pela primeira vez, revela um lado místico que simboliza um dos mais enraizados aspectos mágicos conferido a este objeto. Ele diz que:

Às vezes há rejeição, os portadores que sentem falta de ar com a máscara a arrancam do rosto e a jogam no chão, apesar de elas terem suficientes furos para que a respiração seja normal. Gritam contra este objeto estranho e eu grito por minha vez, pois em todos os países do mundo jogar uma máscara ao chão e, sobretudo, vê-la jazer, apoiada sobre seu nariz não é suportável, pois é símbolo de morte. (LECOQ apud ASLAN, 1991: 7)*

Lecoq não deixa suficientemente claro o porquê de reações tão radicais e impulsivas dos alunos, porém atitudes de franca rejeição provocadas assim que o portador veste uma máscara ou, ao contrário, dificuldades para retirar a máscara do rosto, em pessoas que atingiram um alto estado de disponibilidade de jogo, são vivenciadas com frequência nas experiências com máscara teatrais.

Dario Fo, ao escrever sobre a máscara em seu *Manual Mínimo*, também enfatiza que, no primeiro momento, quando se veste uma máscara há certo desconforto, pois esta cria impedimentos que contribuem para a desconcentração do ator ao provocar-lhe dificuldade para respirar e perda de boa parte da sua visibilidade. Porém, também ressalta que ao colocar a máscara há “um outro plano mais abstrato: é mítico, mágico. Envolve a sensação de que quando se veste uma máscara... pelo menos, isso acontece comigo: imagino, angustiada, que uma parte do meu rosto fica grudado nela... parece que a máscara me esteja arrancado também o rosto” (FO, 1998: 47) e, em relação a este momento claramente transmigratório, ele diz que “há algo de milagroso no fato – consegue-se ver e agir com mais desenvoltura do que estando com o rosto completamente livre” (FO, 1998: 46). Percebe-se que superada a etapa da máscara como objeto, a partir de uma predisposição pessoal para deixar-se levar por ela, isto é, pelo seu potencial simbólico, e ao se *baixar a guarda* e quebrar as resistências iniciais para sair do domínio do puramente racional, pode-se vivenciar um estado intuitivo que conduz, neste caso, um artista tão preparado e completo como Dario Fo, ao encontro de uma desenvoltura que parece surpreender as suas próprias expectativas. Esta força característica da máscara já era apontada por um dos discípulos mais diretos de Copeau, Michel Saint-Denis⁶⁰, que diz:

A máscara absorve a personalidade do ator e dela se alimenta. Acende seus sentimentos e esfria a sua cabeça. Permite ao ator vivenciar, de forma muito

⁶⁰ Michel Saint-Denis trabalhou com Copeau, de quem era sobrinho. Dirigiu a “*Compagnie des Quinze*” em Paris. Desenvolveu um trabalho aprofundado com máscaras teatrais, conquistando considerável sucesso na Grã Bretanha, no Canadá e nos Estados Unidos.

virulenta, a química da atuação: no exato momento em que os sentimentos do ator estão no seu ápice, por trás da máscara, a urgente necessidade de controlar as suas ações físicas obriga-o a ter desapego e lucidez. (SAINT-DENIS, apud JOHNSTONE, 2003: 199)*

Ao tentar compreender este momento em que o ator é tomado por um forte impulso criativo se evidenciam sinais de que neste processo entre ator e máscara, ao qual Chancereel chama de “transmigração”, os mecanismos de controle consciente se libertam da tirania da “causa e efeito” que caracteriza o nosso pensamento lógico e, de certa forma, se rendem voluntariamente, para dar lugar ao afloramento da nossa capacidade intuitiva de percepção. Neste momento se estabelece um estado de agudeza sensorial amplificada, em que se pode ver “num relance o que a mente comum bem poderia levar uma vida inteira para tentar descobrir” (BURDEN, 1993: 34). Este é um privilégio daqueles que se deixam conduzir pela máscara e alcançam uma qualidade de desinibição e de desembaraço que gera uma sensação de lucidez, de quase fusão do artista com o objeto, promovendo, pela sua virulência, uma grande perplexidade, identificada, quase sempre, com uma atitude mística, pelo seu poder de produzir estados de plenitude e de êxtase. Este estado, em que surgiria o que Saint-Denis chama de química da atuação, poderia ser qualificado, também, como “o *pensamento-em-vida*, não retilíneo, não homogêneo” (BARBA, 1994: 128) em que o ator descobre seus próprios mistérios interiores e passa a jogar com eles de forma criativa.

A atitude criativa nunca é linear. Ela se manifesta num aparente caos de imagens e percepções sobrepostas que se organizam a partir de uma lógica própria de acordo com a personalidade do artista, com a sua carga de conhecimentos subliminares, intelectuais, sensoriais, imagéticos etc. Assim, o nosso *pensamento-em-vida* pode passear por diferentes territórios e fazer emergir novos sentidos. Deste modo encontramos novas formas de canalizar as nossas energias físicas e mentais para descobrir outro viés para lidar com a nossa expressividade, pois, ao entrar no terreno em que predomina a intuição, verificamos que “o que caracteriza o pensamento criativo é justamente o seu fluir por saltos através de uma desorientação repentina que o obriga a reorganizar-se de uma nova maneira abandonando a casca ordenada” (BARBA, 1994: 128). Assim, as imagens e os pensamentos se assemelham a um caleidoscópio, que roda de forma aparentemente aleatória pelo território do nosso conhecimento subliminar e cria novas fontes de impulsos internos cujas configurações adquirem uma coerência própria e, muitas vezes, tão assustadoras como fascinantes e irrepetíveis.

Esta atitude representa, para o ator, um salto em direção a um verdadeiro ato de coragem e desapego para encontrar a nascente de um saber interior que não seja puramente racional, isto é, não premeditado. Barba aborda esta atitude da seguinte maneira, “a princípio esta é uma experiência dolorosa. Antes de se tornar uma sensação de liberdade, de uma abertura para novas dimensões, é uma luta entre o que se sabe, e o que se decidiu *a priori*, o que se aspira e – por outro lado – a mente-em-vida” (BARBA e SAVARESE, 1995: 59). Trata-se, a meu ver, de um saber oculto que só pode se manifestar se redescobertas as portas de entrada para outros planos da consciência, cujos atributos somente se podem revelar pela via da intuição, que nos religa a uma unidade mais elementar da vida, pois, como diz Virginia Burden, “a chave de acesso a esse conhecimento secreto consiste em ter pelo menos um lampejo de credulidade [...] uma disposição de pôr de lado crenças e preconceitos e a determinação de enfrentar honestamente o próprio medo” (BURDEN, 1993: 48). Esta atitude corajosa altera a relação de confiança, ou melhor, de autoconfiança do ator com a sua fonte pessoal de conhecimentos e modifica, essencialmente, a percepção da própria vida orgânica interior.

Para o ator, a forma de entrar em contato com a sua pessoa cotidiana não serve em cena, pois se pauta pelo princípio do prazer que sempre evitará a ansiedade dos riscos que se corre ao se assumir uma atitude que privilegie a intuição. Para Luís Otávio Burnier, “se o ator consegue estabelecer uma relação íntima entre seu universo interior e sua criação artística, então crescerá seu engajamento pessoal no momento da representação, sua obra assumirá uma importância cada vez mais particular para si e, portanto, sairá menos ‘ileso’ dela” (BURNIER, 2001: 25). Neste sentido, acredito ser impossível sair ileso de um processo de trabalho com máscaras, pois a máscara é um dispositivo que exige um voo maior para realizar uma experiência que transcende a lógica puramente racional. Ela impõe a fusão entre os saberes subliminares inconscientes e os controles conscientes durante a representação, uma vez que só permite um nível de representação que se distancie de tudo que é próximo à vida como ela é. Neste sentido, é importante destacar outra convenção bastante difundida entre os iniciados, determinando que para vestirmos e tirarmos uma máscara do rosto, no momento de ajustar o elástico no alto da nuca, devemos virar de costas para o público e, assim, valorizarmos o primeiro impacto do espectador ao ver a máscara, agora não mais como um objeto, mas como o duplo de um ser vivo. Esta convenção, a ser realizada em um espaço de tempo de curtíssima duração, seria, para alguém já treinado, o menor tempo de que ele pode se valer para ficar “disponível” para incorporar o estado intuitivo necessário à sustentação da máscara como uma segunda natureza.

Em seu livro *“Impro, Improvisación y el teatro”*⁶¹, Keith Johnstone também aborda a atitude necessária para vestir uma máscara e a trata como um objeto muito singular que conduz o ator a entrar num “estado de Máscara”, pois considera a máscara que, como veremos adiante, ele prefere grafar com M maiúsculo, como “um dispositivo para expulsar a personalidade para fora do corpo e permitir que um espírito tome posse dela”⁶² (JOHNSTONE, 2003: 140)*. A partir deste posicionamento, bastante controvertido, mesmo entre os praticantes da máscara teatral. Johnstone que, como na maior parte dos exemplos já citados, também utiliza a ideia do ator “ser habitado” pelo espírito da máscara, fala mais abertamente de transe, possessão e experiências extáticas. Embora saiba que corre o risco de ser considerado um desatinado, ele diz:

A razão pela qual falamos e escrevemos, automaticamente, a palavra Máscaras com M maiúsculo é que a gente realmente sente que o genuíno ator de Máscaras está habitado por um espírito. Talvez isto seja uma insensatez, mas a experiência parece ser assim e sempre tem sido desta forma. Para compreender a Máscara é necessário, também, compreender a natureza específica do transe. (JOHNSTONE, 2003: 135-136)*

É necessário deixar claro que é uma questão delicada tratar da necessidade da construção e da prática de um comportamento ritualístico específico, como um dos aspectos importantes para o trabalho de iniciação com máscaras teatrais, ainda que tais procedimentos sejam utilizados por um considerável número de artistas, e destacar as conseqüências positivas para o fortalecimento de uma atitude corajosa do estudante/ator para penetrar em estados intuitivos próximos ao transe. Sei que tentar avançar além do necessário na natureza específica do transe acabaria me desviando do objetivo principal. Também é preciso esclarecer que propor um estudo sobre a máscara e o transe no campo particular do teatro já seria, em si, um assunto

⁶¹ Especificamente no capítulo “Máscara e Transe”.

⁶² Aslan apresenta, em *“La Máscara del rito al teatro”*, um olhar tipicamente ocidental em relação à utilização das máscaras pela cultura oriental, ela escreve: “Aos ocidentais parece-nos que o portador de máscara africana se agita como se tivesse alguma coisa a expulsar por todos os seus poros. Que no Tibet o corpo dá saltos na direção do céu ou que, na Índia, os pés nus em contato com o chão, que é batido indefinidamente, tentam captar as forças telúricas. Em relação com o Grande Todo, o ser com máscara antropomorfa ou zoomorfa está integrado à Criação: está em correspondência com os seres subterrâneos, os mortos que habitam nas trevas, ou os monstros infernais, os espíritos saqueadores e as forças celestiais. Assimilado temporariamente a uma destas forças que há que conciliar ou conjurar, o portador não existe, não significa, não atua senão em presença de uma comunidade e em função de crenças coletivas; celebra e faz reviver um mito que tem a adesão de todos e desperta ainda as paixões. O “Ramayana” ou o “Mahabarata”, longos relatos, intermináveis, que afrontam a encarnação de Buda sobre a terra com demônios terríveis, não são considerados historias para crianças, mas reanimam os corações e os exortam ativamente para a luta do Bem contra o Mal. As crenças, a codificação, os rituais, se mantêm no terreno de religiões, de filosofias tenazes, conservando de maneira indelével as cerimônias com máscaras”. (ASLAN, 1991: 2-3)*

com fôlego suficiente para uma nova pesquisa e esta, certamente, não é a proposta deste trabalho que, por sinal, é bem menos ambicioso. Portanto, sei que as afirmações feitas acima, tanto por Johnstone, como pelos outros artistas e pesquisadores citados, apenas colocam, em parte, a dimensão de um tema muito delicado e complexo.

Por outro lado, ignorar a pertinência do assunto, no meu processo de trabalho, seria ignorar uma das questões mais presentes e comumente levantadas durante o aprendizado, uma vez que, de forma regular, são constatados evidentes sinais do poder da máscara para influenciar e agir de forma direta sobre o corpo-mente dos estudantes/atores. Em muitos casos são promovidos estados alterados próximos aos praticados em rituais em que se utilizam técnicas específicas de possessão e de êxtase. O relato que se segue reflete, de forma nítida, um dos aspectos desta realidade vivenciado no processo de aprendizado com máscaras. Johnstone diz que

se compararmos o trabalho de Máscaras aos “cultos de possessão”, podemos apreciar que existem muitas semelhanças. É verdade que, frequentemente, considera-se que uma pessoa possuída não relembra nada do acontecido durante o transe – mas, às vezes, esta característica, também, pode ser observada no trabalho de Máscaras, [...]. E, com frequência, são descritos dois tipos de possessão: um estado amnésico e outro lúcido. As pessoas possuídas não parecem ter necessidade de aulas de voz ([...] como é necessário no trabalho do ator que utiliza Máscaras), no entanto, existem muitas descrições de sons inarticulados que *precedem* ao discurso. É, às vezes, uma Máscara profundamente possuída fala assim que é vestida pelo ator. (JOHNSTONE, 2003: 149)*

Abordagens como esta, apresentada por Johnstone, representam os divisores de águas das diferentes correntes e propostas do trabalho prático com máscaras teatrais e determinam discursos e resultados estéticos bem distintos. Conseqüentemente, se o ator se deixa levar, já desde o primeiro contato com a máscara, por uma disponibilidade particular para entrar, sem imposições pessoais, no universo do desconhecido e do risco, tendo a máscara como mediadora neste processo, é inevitável que se estabeleça um clima ritualístico que se assemelhe aos cultos de possessão. Deste modo se cria uma atmosfera que conduz a uma atitude mística, pois, para se configurar como uma experiência válida, que permita ao ator vivenciar por meio da intuição a força intrínseca contida neste objeto, deve-se assumir uma atitude em que a entrega do corpo-mente tem que ser sustentada pelo ator com um empenho total. Portanto, como diz Barba, “o perigo de cair no caos é óbvio. Quando se consegue realizar esta ‘pré-condição’⁶³ criativa, pode-se ter a sensação de que se está possuído ou que

⁶³ Ao utilizar a palavra pré-condição, Eugenio Barba esclarece o seu sentido figurado ao escrever que “Uma das descrições mais claras desse comportamento mental recorrente está contida no *The Sleepwalkers (Os Sonâmbulos)*, de Arthur Koestler (Penguin, dezembro de 1989). O livro é dedicado à ‘historia das mudanças de

se está saindo de si mesmo. Mas é uma sensação que permanece ancorada na *terra firme* do trabalho artesanal do ofício” (BARBA e SAVARESE, 1995: 59). É justamente esta pré-condição, que nos afasta do estritamente consciente ou premeditado, que permite recuar aos estágios mais primitivos do jogo da imaginação em que se vivencia o momento presente de forma arrojada e pode conduzir-nos a estados intuitivos intensos, próximos ao que se conhece como estado de transe.

Ao assistir a diversas abordagens do uso da máscara, em que as mesmas são trabalhadas dando-se ênfase, apenas, ao apuro, à limpeza e ao domínio dos seus códigos técnicos, sem a dedicação prévia, ou concomitante, ao trabalho pré-expressivo que prepare o *corpo-em-vida* do ator, tenho percebido que, de qualquer forma, nestas situações pode ser conquistado certo efeito de ilusão, porém os gestos tornam-se por demais estilizados. Mesmo que a princípio ocorra um determinado impacto, logo a técnica se faz tão visível que a máscara perde a sua respiração. Esta é uma máscara cuja graciosidade se esgota muito rapidamente, pois temos a sensação de que o sangue não circula livremente pelas suas veias e é como se ela tivesse um coração fraco que lhe impede que aflore o seu espírito próprio.

Por outro lado, nos casos em que se atingem estados elevados de envolvimento do corpo-mente se manifesta a auto-revelação do indivíduo e se vivencia a experiência extática. Nestes casos, a máscara ganha um espírito particular e o nível de consciência e a eficácia das suas atitudes e ações cênicas, sob controle do ator, se manifestam de forma mais orgânicas. Todavia, nessas circunstâncias, é comum que a noção de tempo se torne difusa. Pode parecer que o tempo transcorrido é muito maior do que o tempo real ou este se dilata de tal maneira que longos e exaustivos períodos de trabalho físico e mental não são percebidos pelo atuante, que não sente o desgaste de energia equivalente a este esforço. Em certo sentido se perdem as referências temporais de alguns destes momentos da ação. O envolvimento do ator é tão intenso que faz decair a capacidade de registrar determinadas atitudes. Os comportamentos se tornam tão orgânicos que se convertem em respostas carregadas de certo grau de onisciência, permitindo que se aja de uma forma mais automática. Superam-se o medo dos erros e, mesmo

visão que o homem tem do universo’. Koestler mostra como cada ação criativa – em ciência, na arte ou na religião – é executada por meio de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo, através do *reculer pour mieux sauter*, um processo de negação e desintegração que prepara o salto para o resultado. Koestler chama esse momento de uma “pré-condição” criativa. Esse é um momento que parece negar tudo o que caracteriza a procura de um resultado; ele não determina uma nova orientação, mas antes uma desorientação voluntária que exige que toda a energia do pesquisador seja posta em movimento, que o seu sentido seja aguçando, como quando se caminha no escuro”. (BARBA e SAVARESE, 1995: 58)

quando estes acontecem, não atormentam o ator, pois tornam o jogo mais desafiador. Ao final de uma experiência tão intensa como esta, geralmente, o ator se surpreende com a voz que utilizou, com a postura corporal, com a sua capacidade de escuta e, ainda, com a intensidade com que agia e reagia no tempo presente. Muitas vezes o ator se espanta com as suas próprias atitudes particulares, principalmente com aquelas em que, sem querer, se viu em dificuldades aparentemente insolúveis. Também é frequente o ator receber com perplexidade e estranhamento o relato dos seus colegas sobre algumas das situações por ele criadas e, mesmo tendo acabado de realizá-las, geralmente não consegue resgatá-las na sua memória recente.

As diversas experiências de iniciação com máscaras relatadas acima e a necessidade de elaboração de uma prática específica para a iniciação ao trabalho de máscaras, em que são vivenciadas situações próximas ao transe, ao se atingir, sob seu efeito, intensos estados intuitivos, remetem para o ponto de fusão entre o ritualístico e a criação estética, que Richard Schechner denomina de “restauração do comportamento”. Ele observa que o comportamento restaurado é empregado nas representações ritualísticas transmitidas por milênios de uma geração a outra e que nelas “ação e êxtase coexistiam no mesmo acontecimento” (SCHECHNER, apud BARBA e SAVARESE, 1988: 187)*. Para ele:

O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de representação desde o xamanismo e exorcismo até o *transe*, desde o ritual até a dança estética e teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, desde a psicanálise até o psicodrama e análise transacional. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da representação. Os praticantes de todas essas artes, ritos e curas assumem os mesmos comportamentos – sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ação, textos conhecidos, movimentos codificados – que existem separados dos executores que “realizam” esses comportamentos. Por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado. Os executores entram em contato com essas sequências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as inventam e, então, se recomportam de acordo com essas sequências, sejam por serem absorvidos por elas (desempenhando o papel, entrando em transe ou existindo lado a lado com elas é o efeito de *Verfremdungseffekt* de Brecht). O trabalho de restauração acontece em ensaios e/ou na transmissão de comportamento do mestre para o discípulo. Compreender o que acontece durante treinamento, ensaio e oficinas – investigando a forma condicional que é o *médium* dessas operações – é o caminho mais seguro de ligar a representação estética e ritual. (SCHECHNER, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 205-206)

Ao abordarmos este assunto específico, a partir das considerações feitas por Schechner, se compreende que grande parte destes procedimentos para enfrentar o primeiro contato com a máscara teatral, descritos acima, ao mesmo tempo em que fazem parte de uma estratégia pessoal dos responsáveis pela orientação do trabalho de iniciação, apoiam-se em conceitos, conhecimentos ou práticas que, de alguma maneira, foram acumuladas e herdadas. Muitas

destas seqüências de comportamento manifestam entre si uma identidade comum, provavelmente por estarem enraizadas nas manifestações ritualísticas primordiais que já eram uma forma de representação sistematizada. Entretanto, estas seqüências, não deixam de operar ainda no presente, uma vez que houve uma corrente que as manteve vivas e em constante evolução e, portanto, servem, até hoje, como o *médium* que restabelece um comportamento germinal que constrói a passagem para uma maior eficácia cênica do ator na representação com máscaras.

Ao verificarmos traços comuns entre as diversas práticas utilizadas com as máscaras, acredito que fica implícito ter sido mantida, restaurada ou recriada uma tradição para a utilização da máscara teatral. Isto se dá a partir de práticas herdadas, seja de fontes diretas ou indiretas, seja produto das contínuas trocas de experiências, experimentações, atualizações, pesquisas teóricas, iconográficas etc., sem que, por isso, tais práticas percam o caráter dinâmico que já tiveram no passado. Estas práticas podem ser tratadas no processo de trabalho, como diz Schechner, “como um diretor de um filme trata uma fita cinematográfica. Essas seqüências de comportamento podem ser arranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência” (SCHECHNER, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 205). Assim podemos dizer que, em grande parte, seja este tratamento dado às práticas herdadas do passado o que garante a eficácia e habilidade dos mestres e atores que se valem destes conhecimentos para alavancar os seus trabalhos e, assim, contribuem e condicionam, de maneira positiva, aqueles que se utilizam das máscaras teatrais.

2.4. O vigor intrínseco da máscara teatral.

Uma máscara teatral, após ser concluída pelo seu escultor, deve continuar incompleta. Ela é um instrumento que depende exclusivamente do ator para ter vida própria, pois como objeto plástico só adquire sentido em sua interface com a expressividade do corpo do ator que, por sua vez, se vale da energia expressiva da máscara para construir um sistema expressivo codificado.

Ao falar acima do necessário potencial energético que deve estar esculpido nas feições de uma boa máscara teatral, refiro-me ao vigor inerente que precisa emanar deste rosto, aparentemente imóvel, que necessita estar carregado, numa dosagem justa, de energias que

lhe garantam, por meio do corpo treinado do ator, possibilidades de expressão inesgotáveis. Assim, a tradição do mascareiro tem, em nosso trabalho de representação com máscaras, uma responsabilidade fundamental.

O resgate e a continuidade de certos procedimentos tradicionais, para a criação das máscaras, são de suma importância, pois as práticas herdadas de uma geração à outra abrigam ensinamentos de profunda valia para a confecção de máscaras que sejam cenicamente eficazes. Pensemos, por exemplo, no trabalho de meticulosa pesquisa dedicado ao resgate da tradição das máscaras da *Commedia dell'arte* realizado por Amleto Sartori, posteriormente continuado por Donato Sartori, que gerou, e continua gerando, uma imensurável família tipológica que não deixa de conquistar e inspirar constantemente novas gerações de mascareiros. Estes, por sua vez, desenvolvem e multiplicam esses conhecimentos no mundo inteiro. Seria preciso, ainda, falar nas máscaras do teatro Nô japonês, algumas conservadas por quase dez séculos, e das tradições javanesas e balinesas que mantém secularmente, geração após geração, uma gama tipológica que permanece intacta em seus traços essenciais, ao mesmo tempo em que parece sustentar um inesgotável fôlego de renovação nas mãos dos atuais escultores. Temos assim, no Ocidente uma tradição interrompida e posteriormente retomada⁶⁴ e no Oriente uma tradição preservada que opera um papel crucial nas pesquisas e nas práticas de professores, diretores, atores e mascareiros do mundo inteiro.

Deste modo, devemos considerar que, além do processo de resgate que abrange os procedimentos técnicos que envolvem o corpo-mente do ator e que são utilizados pelos diretores e professores de teatro, também as máscaras de que se valem os artistas ocidentais, como os já mencionados neste trabalho⁶⁵, conservam traços particulares que hoje representam sequências de comportamentos restaurados, cultivados por séculos, e que criaram e conservam os lineamentos básicos que determinam e caracterizam, como diz Lecoq, essa sutil “estrutura básica, que não existe na atuação sem máscara” (LECOQ, 1997: 84)*. Por tudo isso, podemos identificar na atuação com máscaras, além dos traços comuns a toda máscara teatral, determinadas correntes de ideias e procedimentos práticos que pertencem a uma mesma tradição escultórica e que determinam aos atores diferentes formas de proceder e de se comportar com a máscara. Estas máscaras tradicionais, que inspiram os escultores

⁶⁴ Como no caso citado acima das máscaras da *Commedia dell'arte*, que permaneceram fora da cena durante quase dois séculos.

⁶⁵ Não podemos deixar de considerar a importante influência das máscaras teatrais das tradições orientais para esses artistas.

contemporâneos, representam os alicerces para que cada artista sistematize as estratégias para atingir seus próprios resultados. Esta estrutura básica de que cada artista se vale durante as etapas de iniciação para dar vida às máscaras se caracteriza, no trabalho com máscaras, por uma relativa independência em seus procedimentos práticos individuais e determina, conseqüentemente, a variedade de processos utilizados para o trabalho e a diversidade de caminhos de pesquisa e de resultados estéticos conquistados e por conquistar.

Atualmente, a proliferação de novas máscaras que, de alguma maneira, se encontrem enraizadas numa determinada tradição ou que, pelo menos, delas tenham extraído qualidades essenciais é um fator que condiciona e facilita consideravelmente o desempenho e a evolução do nosso trabalho. Em muitos casos, quando se trabalha com máscaras de boa qualidade expressiva, os resultados práticos são tão surpreendentes que, muitas vezes, de uma mesma máscara surgem, naturalmente, determinados comportamentos e atitudes peculiares que se repetem, independentemente do ator que a esteja vestindo, como se se tratasse da própria impressão digital daquela máscara. Por outro lado, uma boa máscara, como já foi dito, sempre fornece novos materiais expressivos (pequenas seqüências de comportamentos) que servem de modelo comportamental para a utilização de outras máscaras, pois estas seqüências de comportamentos são, muitas vezes, tão eficazes, que passam a existir, como o apontou Schechner, separadas “dos executores que ‘realizam’ esses comportamentos. [...] as seqüências de comportamento não são processos em si, mas coisas, itens, ‘material’. [...] Elas possuem uma vida própria” (SCHECHNER, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 205). Neste caso, confirma-se a independência destas seqüências, uma vez que posteriormente passam a se constituir como parte de um comportamento que pode ser fixado, guardado e repetido com sucesso, tanto por quem os criou ou encontrou, como também por aqueles que quiserem repeti-los e se apropriar das suas qualidades intrínsecas.

A principal dúvida que comumente surge, entre os iniciantes, em relação a como lidar com este aspecto específico do vigor intrínseco da máscara pode ser resumida na seguinte pergunta: se o ator se encontrar tão pautado em seu comportamento pelas características inerentes à máscara, não ficaria comprometida a sua liberdade e criatividade?

Acredito que no trabalho com máscaras teatrais, quando se opta por um treinamento pré-expressivo, como é o nosso caso, já se assume um comportamento que, como vimos, é codificado e serve para criar um corpo artificial que deve responder, também, às

características específicas da máscara em que se “entra”. Esta aparente imposição, deste objeto, torna-se para o ator um facilitador para ingressar num jogo em que, quando se mergulha dentro dele de imaginação aberta, pode tornar-se ilimitado na exploração das suas regras e dos seus recursos expressivos. Isto ocorre pela influência que a máscara exerce sobre o ator, cobrando dele uma energia físico-mental à altura das suas expressões, pois estas atuam como intermediadoras no seu processo criativo ao mesmo tempo em que o distanciam das suas próprias características pessoais. Por conseguinte, considero que a criatividade individual do ator fica preservada, e eu diria mais, fica potencializada ao vestir uma máscara.

Ao destacar a existência de uma estrutura básica na atuação com máscaras teatrais, é evidente que esta estrutura é determinada pelo objeto que se coloca de permeio e impõe a anulação, seja total ou parcial, das expressões faciais do ator. Assim, esta imposição, ao se vestir uma máscara, determina ao ator a necessidade de se expressar por meio de um comportamento que deve ser aprendido, previamente, e praticado até tornar-se uma segunda natureza artística. Esta segunda natureza, quando se tornar crível, isto é, orgânica para o ator e o espectador, poderá emanar uma multiplicidade de signos, cujo caráter simbólico se dá em função de que são os próprios espectadores que criam e decifram a ilusória aparição de movimentos que parecem mudar as feições da máscara, interpretando-as, através do corpo-máscara⁶⁶ do ator, com uma pluralidade de leituras de sentidos e, muitas vezes, reconhecendo emoções precisas, sem que por isso o próprio ator tenha que estar emocionado, pois ele está representando-as de forma distanciada.

Portanto, uma boa máscara é um veículo que determina ao ator os códigos de expressão e ao mesmo tempo lhe proporciona as condições de tornar seus gestos, em certo sentido, mais sublimes e eficazes, intensificando os canais de sua comunicação com o espectador, a partir da transmissão do essencial das intenções e dos sentimentos humanos que se deseja representar. Deste modo, a máscara não pode tirar ou limitar a capacidade de escolha do ator para se expressar como artista e sujeito singular a cada ação cênica que realiza.

Mesmo em outras formas de representação teatral que não se utilizam da máscara, mas que se propõem a construção de uma segunda natureza, distanciada das características pessoais do ator, não se pode deixar de levar em consideração que este se encontra pautado, seja pela personagem, pelo texto do autor ou, mesmo quando o ator improvisa, por determinados

⁶⁶ I, e, a total disponibilidade do corpo-mente do ator ao serviço da máscara, tornando-a uma segunda natureza orgânica.

parâmetros fixos que devem ser por ele respeitados para garantir os resultados pretendidos. Consequentemente, seja qual for a forma de representação teatral escolhida, um sistema ou uma técnica de trabalho se fazem necessários, e a questão da liberdade de escolha e da autonomia criativa também se apresentam como um desafio que implica, no momento da representação, numa voluntária despersonalização do ator para conquistar uma liberdade para agir como um *outro* que pode conduzi-lo a uma auto-revelação. Assim, ele se impõe determinadas restrições para construir e apresentar um *outro* para o espectador.

Seja como for, o ator encontra-se pautado por um comportamento que deverá ser sustentado e repetido durante as apresentações e, mesmo assim, sempre haverá inevitáveis mudanças, descobertas e novas possibilidades de escolhas a cada reapresentação. Para Schechner “representação significa: nunca pela primeira vez. Isso significa: da segunda até n vez. A representação é o ‘comportamento repetido’” (SCHECHNER, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 206). Se consideramos que “o comportamento repetido”, é característico da representação, ao vestir uma máscara e colocar-se a seu serviço, não há perda de autonomia do ator, mas a necessidade de resolver, de maneira individualizada, este desafio de representá-la mais uma vez. Ele deve encontrar, valendo-se dos seus códigos específicos e por meio dos recursos expressivos pessoais, a organicidade da máscara para que se torne viva e crível para o espectador. Desta forma, ao contrário do exagerado rigor ou do poder imutável que comumente pode ser atribuído à máscara, revela-se, o seu caráter aberto, tanto do ponto de vista da técnica, que é a base que a sustenta, como dos atributos intrínsecos da própria máscara que também se rendem e trabalham a favor do ator, quando este, por sua vez, tem uma atitude de generosidade e disponibilidade para aceitar o seu lado imponderável.

2.5. O papel do condutor do processo de trabalho com máscaras.

Para finalizar este capítulo, julgo ser importante refletir sobre um tópico que aborda uma relação muito delicada que se estabelece entre o estudante/ator e aquele que conduz um processo de trabalho prático com as máscaras teatrais. Ao iniciar o trabalho, os estudantes/atores são conduzidos para entrar em um universo que, como já vimos, envolve um clima ritualístico em que, para tratar a criatividade, se constrói uma atmosfera de misticismo que exige como ponto de partida uma completa entrega e implicação, em cena, do corpo-

mente do estudante/ator. O intuito principal é, como diz Johnstone, atingir um *estado de Máscara*, um *estado de êxtase* ou de *transe hipnótico* e que, também, pode ser chamado de um estado de consciência alterada, propício para a expressão artística. Estado que envolve um processo de entrega a um ato criativo que estimula o estudante/ator a penetrar numa categoria do “eu” que se manifesta como uma segunda natureza em que, como já sabemos, se pode agir com organicidade e autonomia como esse *outro* que a máscara representa.

Esta particular experiência, na qual nos afastamos voluntariamente do nosso “eu” cotidiano para vivenciar um outro “eu”, como vimos, tem características equivalentes às práticas de possessão e ao estado de transe. Neste momento inicial o estudante/ator se entrega ao que Johnstone denomina de “transe controlado”⁶⁷ e, portanto, desde o início do processo deve se estabelecer uma franca relação de confiança entre o professor e os participantes para que seja criado um ambiente de ludicidade e, ao mesmo tempo, de grande responsabilidade e compromisso com uma boa escuta entre quem se entrega ao processo e o professor que o conduz.

Desde o início do trabalho, o professor estabelece uma comunicação que envolve, paralelamente, a sua relação com o estudante/ator como aprendiz e com a máscara como entidade com personalidade autônoma. Isto é, orienta o estudante/ator a se deixar levar por caminhos que o conduzam a um determinado estado de atenção, de vibração e de prontidão para o *jogo*, que gerem uma energia à altura das exigências da máscara que ele está vestindo. Ambos devem utilizar-se dos conhecimentos prévios que têm sobre o comportamento da máscara, caso eles conheçam aquela máscara e, ao mesmo tempo, o professor dará sugestões à máscara para que não deixe passar, sem resposta, nenhuma oportunidade de exploração das situações em que se encontra ou que a máscara, ela mesma, inadvertidamente prepara ou

⁶⁷ Johnstone levanta dois aspectos importantes em relação ao estado de transe: o primeiro é a questão que objetivamente nos ocupa neste momento e apresenta a relação “em que a permissão para permanecer ‘em transe’ é dada por outrem, quer seja um indivíduo ou um grupo” (JOHNSTONE, 2003: 149)*. Porém Johnstone nos alerta de que: “Estes tipos de transe podem ser eventuais ou passarem inadvertidos em nossa cultura, mas deveríamos considerá-los como uma parte normal da conduta humana” (JOHNSTONE, 2003: 149)*. Assim, o conceito de transe controlado, visto do ponto de vista de Johnstone, envolve também todos aqueles momentos em que, em nossas vidas, nos mantemos, de certa forma, absortos, em que somos tomados de “corpo e alma” por determinadas situações ou pensamentos e perdemos, de alguma maneira, o contato com a realidade à nossa volta. Também acontece um tipo de transe controlado em determinadas circunstâncias em que somos capturados, como espectadores, pela energia de determinados artistas ou cenas e somos transportados para o universo da ilusão.

provoca. Os mínimos sinais apontados pela máscara durante a prática de um exercício podem levar ao encontro de momentos de verdadeira eficácia interpretativa e poderão ser desenvolvidos, tornando-se as chaves mestras da instalação de urgências e estados justos e significativos que podem ser sustentados pelo ator até se tornarem uma segunda natureza que nos cativa pela sua autonomia e liberdade de expressão.

O corpo-mente de quem veste uma máscara se divide entre a sustentação de um estado de urgência que pode ser chamado de “hipnótico”, pois se deve agir e reagir como um *outro*, e em que, algumas vezes, os acontecimentos à sua volta, em certo sentido, se desvanecem e geram a perda da noção de tempo e realidade. Por outro lado, o ator deve manter um canal de escuta conscientemente aberto para aceitar o jogo sem resistir, enfrentando todas as situações para as quais é convidado a participar, permitindo-se explorar ao máximo cada instante como se este fosse único e o mais importante já vivenciado por aquela máscara.

Levanta-se aqui uma atitude tão importante quanto delicada e que faz recair na conduta de quem conduz o trabalho uma responsabilidade única. O professor tem que alimentar o tempo todo o estudante/ator com imagens e sugestões que o afastem de possíveis acomodações às situações que lhe propiciam conforto e segurança, promovendo constantes desafios que garantam a manutenção de estados elevados de energia e prontidão para a ação; atenção e concentração no presente, num total envolvimento do seu corpo-mente. Estabelece-se, assim, uma relação de *jogo* entre um “hipnotizador” e um “hipnotizado”, em que o segundo procura se deixar conduzir pelo primeiro a um *estado de Máscara*. Para isso, o estudante/ator deve receber todos os estímulos e orientações de forma consciente, sem julgamentos *à priori*, para colocá-los à prova por intermédio da máscara, utilizando-se do menor espaço de tempo possível para dar respostas. Imediatamente recebe a aprovação, ou não, do professor ou do espectador, tomando consciência dos momentos em que o *estado de Máscara* se instala ou se perde. O professor deve manter o iniciante no limiar de um estado de consciência entre realidade tangível e intangível, pois ao mesmo tempo em que o induz para garantir que não se desligue desse duplo estado, durante o maior tempo possível, tem a responsabilidade de manter-se atento para que ele não se perca em estados de devaneios, de agressividade descontrolada ou crie situações que coloquem em risco sua integridade física ou a dos seus colegas, afastando-se do universo poético. Neste momento delicado, em que uma alta carga de energia é colocada ao serviço da máscara, quem comanda o processo deve, com firmeza,

proporcionar ao iniciante uma garantia de total segurança, assim como o fio de Ariadne garante a Teseu o retorno do labirinto.

3 CAPÍTULO III

Antes que o espectador compreenda o que está vendo e, eventualmente, usufrua daquilo que vê, ele deve olhar, deve ser atraído para olhar. A tarefa primordial do ator, portanto, não será a de se fazer compreender, comprazer ou comover se expressando, mas a de atrair a atenção do espectador com a sua pré-expressividade (extracotidiana), com a dramaticidade elementar da sua presença.

Marco De Marinis.*

3.1 A importância do trabalho pré-expressivo.

Neste trabalho, em que serão abordadas as práticas com máscaras de base (máscara neutra, máscaras larvárias e máscaras de anciãos de olhos pintados), a realização pelo estudante/ator de um trabalho dedicado ao treinamento pré-expressivo, prévio à utilização destas máscaras, é condição *sine qua non* para que sejam conquistados e fixados resultados ulteriores significativos.

Assim, o foco de interesse deste capítulo é abordar a necessidade da construção de um nível pré-expressivo do trabalho do ator, sob o aspecto prático, mas, ao mesmo tempo, apresentarei um cenário conceitual, a partir de uma reflexão crítica sobre as primeiras pistas encontradas nas etapas iniciais do meu trabalho e a importância do contato com os mestres que me orientaram ao longo de mais de duas décadas dedicadas às pesquisas práticas do uso das máscaras e que definiram um fazer que, paulatinamente, foi se tornando cada vez mais eficaz e capaz de promover transformações concretas no plano psicofísico do trabalho do ator.

Do início do meu aprendizado com máscaras teatrais conservo lembranças de uma época em que muito trabalho, muito esforço físico e muito suor produziam poucos resultados práticos significativos. Isto era consequência, por um lado, da imensa expectativa e vontade de experimentação que as máscaras me provocavam e, por outro lado, pelas incipientes fontes existentes para a pesquisa teórico/prática em relação ao tema de que se dispunha na época.

O meu interesse pelas máscaras teatrais se inicia a partir do deslumbramento provocado pela descoberta do potencial das máscaras da *Commedia dell'arte*⁶⁸, após assistir a um espetáculo, na minha pós-adolescência, no final da década de setenta, quando ainda cursava, em Buenos Aires, a minha primeira escola de teatro. Esse espetáculo, que se utilizava do recurso das máscaras, ficou marcado em mim como a luz de um farol distante numa ilha fascinante que almejava conhecer.

Anos mais tarde, já radicado no Brasil, participei como aluno de duas oficinas de teatro de rua⁶⁹ em que eram utilizadas algumas máscaras com finalidade puramente pedagógica. O seu uso se destinava, exclusivamente, à sustentação e troca física de energia entre dois ou mais parceiros durante as improvisações. Alguns anos depois, com a intenção de montar o espetáculo “Arlequim servidor de dois amos”, de Carlo Goldoni⁷⁰, com o grupo Galpão⁷¹, de Belo Horizonte, participei do meu primeiro curso de iniciação à *Commedia dell'arte*⁷², que começou com o uso da máscara neutra. Ao final desse curso, o “meu mapa” tinha, enfim, algumas indicações, todavia bastantes vagas e confusas. A partir dessas duas primeiras experiências iniciáticas com as máscaras, comecei a modelar e construir as minhas primeiras máscaras neutras⁷³ e alguns tipos da *Commedia dell'arte*.

Da minha bagagem teatral, orientada inicialmente dentro dos princípios Stanislavskianos e acrescida, posteriormente, com cursos e oficinas de que constantemente participava e que, por sinal, eram de caráter bastante heterogêneo, juntava os conceitos e experiências colhidas para transformá-las em possibilidades concretas, na tentativa de que as máscaras funcionassem

⁶⁸ Trata-se do espetáculo “O casamento entre vivos e mortos”, provavelmente inspirado num canevas (em italiano “canovaccio”, que é um roteiro de ação que, resume a intriga e as entradas e saídas de cena e, serve para que os atores se orientem na criação coletiva dos seus espetáculos).

⁶⁹ Em 1982, participei da "Oficina de Teatro Alemão" realizada em Belo Horizonte com o patrocínio do *Goethe Institut*, e posteriormente da "Oficina de Teatro de Rua", no 15º Festival de Inverno de Diamantina, ambas ministradas por George Froscher e Kurt Bildstein (Alemanha). Diretores do Teatro Livre de Munique. As máscaras por eles utilizadas eram de couro na cor natural e se caracterizavam pela proximidade às máscaras da *Commedia dell'arte*, destacando-se o grande tamanho dos narizes, tornando-as acentuadamente grotescas. Embora os professores não utilizassem o termo pré-expressividade, os trabalhos desenvolvidos durante a maior parte do tempo da oficina eram dedicados à construção de uma presença corporal diferenciada, a partir de um treinamento físico muito intenso e da prática de um trabalho acrobático que envolvia saltos, quedas, uso de pernas de pau etc.

⁷⁰ Este espetáculo terminou chamando-se “Arlequim servidor de tantos amores” e a minha participação no processo de montagem se deu de forma fragmentária, no início dos laboratórios e no final, um mês antes da sua estréia, portanto após nove meses de ensaios do grupo, o desenvolvimento e a evolução do trabalho com as máscaras foi realizado sem a minha participação.

⁷¹ Participei do grupo Galpão durante os quatro primeiros anos da sua fundação.

⁷² Curso ministrado para o grupo Galpão pela atriz italiana Ariel Genovese em 1985.

⁷³ Foram necessários muitos anos de trabalho para conseguir chegar a modelar uma máscara neutra eficaz e foi necessário realizar, pelo menos, umas oito versões diferentes.

expressivamente em cena. É assim que aparece a importância da necessidade de promover a construção de uma “energia física acima do normal”, conceito e denominação de contenção de energia ou de presença física do ator, utilizado naquela época, para se sustentar uma máscara.

O trabalho com máscaras teatrais atende, necessariamente, a exigências de representação não-naturalistas. A vida de uma máscara teatral começa quando se apresenta para alguém uma determinada visão amplificada das características e ações típicas e arquetípicas dos seres vivos ou, ainda, para retratar, de forma humanizada, os elementos da natureza, objetos, matérias e tudo o que faz parte do universo imagético do homem. Neste sentido não há limites para uma máscara teatral. Portanto, há um modelo original de tudo que nos rodeia na vida e que sempre deverá ser respeitado, pelo menos em sua essência, para que, de algum modo, não deixe de ser reconhecido pelos espectadores. Isto significa uma clara opção por um realismo que se apóia na representação de personagens de ficção, distanciados da identificação mimética das ações e dos sentimentos humanos de que o artista se utiliza como modelos. Já as técnicas realistas de construção de personagens, propostas por Constantin Stanislavski, foram cristalizadas sob o modelo inicial por ele proposto e que se apoiava nas próprias emoções do ator para que este se identificasse com seu papel. Como se sabe, para o mestre Russo, essa identificação representou o pontapé inicial na procura por uma verdade cênica que tornasse as ações do ator mais orgânicas e, portanto, críveis em cena⁷⁴. Deste modo, sempre que recorria

⁷⁴ O termo *ação física* como o conhecemos hoje é utilizado primeiramente por Constantin Stanislavski. Portanto, faço referência àquele que se convencionou em chamar de “o último Stanislavski”, por se tratar da última revisão do seu sistema de trabalho realizado durante a década anterior à sua morte: “O método das ações físicas é o resultado do trabalho de toda a minha vida” (STANISLAVSKI, apud RICHARDS, 2005: 19)*, estas palavras de Stanislavski sintetizam a atitude e capacidade do velho mestre como contínuo pesquisador da arte do ator (Stanislavski, conduziu esta etapa do seu trabalho num período em que sua saúde estava gravemente comprometida). Por tê-lo deixado ainda em fase de experimentação, o método das ações físicas de Stanislavski, tem suscitado uma variedade de entendimentos e explorações que durante muito tempo geraram interpretações bastante confusas e muitas vezes contraditórias. Acredito que a dificuldade de compreender, de uma forma geral, as propostas de Stanislavski, principalmente, em relação às ações físicas, decorra, em grande parte, pelo fato do diretor Russo tê-lo deixado ainda em processo de formulação e, também, em decorrência de que as publicações que chegaram ao nosso conhecimento foram traduzidas das edições norte-americanas que, como se sabe, são essencialmente adaptações dos seus textos, sendo que, durante muito tempo, representaram a principal fonte de conhecimento do seu trabalho de que se dispunha. Estes textos (“*A construção da personagem*”, “*A preparação do ator*” e “*A criação de um papel*”, neste último, são abordadas as ações físicas.), que continuam sendo reeditados até hoje, acabam reduzindo a visão de Stanislavski a um método ou sistema fechado. Desta forma, não conseguem apresentar as suas ideias como um processo evolutivo, de contínuas pesquisas, que passou por diversas mudanças e revisões, sempre à procura da maior eficácia. Toporkov, deixa um dos escritos mais importantes a respeito do trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas, por se tratar do relato de uma experiência realizada diretamente com seu mestre e registrada em seu livro “*Stanislavski dirige*”. Segundo ele, “Stanislavski define o ator como o mestre das ações físicas” (TOPORKOV, 1961: 178)*, este deve ter o total domínio psicofísico em cena e, para isso, as suas emoções não lhe servem, pois elas não são passíveis do seu controle. A partir desta etapa de síntese do método, Stanislavski passa a negar suas anteriores afirmações,

às leituras e releituras da obra de Constantin Stanislavski, encontrava na sua pedagogia um suporte seguro e a firmeza das suas colocações me dava novo fôlego para continuar o trabalho.

A proposta de despersonalização e contenção das ações supérfluas realizadas pelo ator, exigida pela máscara neutra, para conquistar fisicamente um corpo que se torna como uma folha em branco já era apresentada por Stanislavski ao abordar a necessidade de conter o excesso de gestos utilizados pelos atores para representar os seus papéis. Ele dizia:

Imagine uma folha de papel em branco cheia de linhas entrecruzadas e manchas: [...] que sobre esta folha tem que desenhar a lápis uma delicada paisagem... [...] Para fazê-lo devem começar por limpar o papel, seus traços supérfluos e as manchas que atrapalham e deformam o desenho. Necessitam de uma folha limpa.⁷⁵ [...] Quanto maior for o domínio de si mesmo com que se realiza a criação, maior controle terá o ator e mais claramente se transmitirá o desenho e a forma do papel, tanto maior será seu efeito sobre o espectador...⁷⁶ (STANISLAVSKI, 1997: 216-217)*.

A partir da prática com a máscara neutra, sabia que seria necessário preparar um corpo que respirasse com um fôlego maior. Um corpo que “se limpasse” e rejeitasse a mímica que conduzia aos gestos ilustrativos. O ator devia despersonalizar-se para não impor seus próprios trejeitos às outras máscaras. Em outras palavras, percebi que seria necessário que, a partir da máscara neutra, o ator preparasse o terreno para sustentar as outras máscaras expressivas e, ao mesmo tempo, mantivesse uma atitude suficientemente fortalecida para enfrentar a força que a máscara lhe exigia, uma vez que devia, também, entrar em sintonia, ou melhor, em sincronia com esse objeto.

Para Stanislavski, esta limpeza de gestos significava um esforço físico para conter os gestos e movimentos involuntários do ator para, assim, encontrar as ações que caracterizassem o personagem, dando a este, inclusive, o caráter imaginário de sustentação de uma máscara,

chegando a dizer para seus atores: “não me falem de sentimentos, pois não podemos fixá-los. A única coisa que podemos lembrar e fixar é a ação física” (TOPORKOV, 1961: 175)*. Nesta nova abordagem do sistema, o ator inicia a construção da sua personagem a partir da criação de uma partitura de ações físicas que podem ser fixadas e repetidas com menor risco de se tornar mecânicas. O ator deve conquistar um corpo-mente-orgânico, isto é, encontrar a verdade cênica do personagem por uma via física. Pouco tempo antes da sua morte Stanislavski escolhe um pequeno número de profissionais do teatro e lhes propõe o ensaio da peça *Tartufo* de Molière com finalidade estritamente pedagógica, pois sua intenção é transmitir-lhes as suas últimas conclusões sobre o chamado “método das ações físicas”, como a conclusão do trabalho ao que dedicou a sua vida. Em seu livro *“Stanislavski dirige”*, Toporkov relata sua trajetória artística dando ênfase ao período em que ingressa no Teatro de Arte de Moscou em 1927 a convite de Stanislavski. Já como profissional com vinte anos de experiência e gozando de uma boa posição no meio teatral, mostra-se interessado em conhecer as inovações propostas por Stanislavski, permanecendo ligado a seu mestre até seus últimos dias em 1938.

⁷⁵ Prefiro realizar uma tradução do texto: *El trabajo del actor sobre si mismo: em el proceso creador de la encarnación*, de Constantin Stanislavski, uma vez que esta publicação em espanhol tem tradução diretamente do Russo. Este texto se encontra em: *A construção da personagem*, p. 96.

⁷⁶ Este texto se encontra em: *“A construção da personagem”*, p. 99.

atribuindo-lhe, a esta, o sentido de *persona*. Deste modo, no capítulo “O domínio de si mesmo e toque final”, ele escreve:

A contenção do gesto tem particular importância no campo da caracterização. Para fugir de si mesmo e não repetir-se, externamente, a cada novo papel é imprescindível a eliminação dos gestos. Cada movimento supérfluo do ator o afasta do personagem que está representando e relembra o próprio intérprete. Frequentemente, [...] o ator encontra para o personagem que está representando somente três ou quatro movimentos e ações característicos, típicos da sua personificação. Para arranjar-se com eles, ao longo de toda a peça, necessita de uma grande economia de movimentos. A contenção o ajuda neste objetivo. Porém, se [...] os três movimentos típicos ficam sufocados entre uma centena de gestos do próprio ator, este deixa aparecer seu rosto sem a máscara e oculta o personagem que interpreta⁷⁷. (STANISLAVSKI, 1997: 218)*

É importante lembrar que quando Stanislavski aborda, na caracterização do personagem, a importância da contenção dos gestos do ator, ele sempre tem em mente o texto e, como se sabe, procura o “êxito do ator e através deste o do autor” (STANISLAVSKI, 1997: 216)*. Todavia, ao falar do personagem e utilizar a imagem de uma máscara, como um duplo do ator, de certa maneira ele está abordando as dificuldades iniciais do “trabalho sobre si mesmo” enfrentadas pelo ator em seu estágio inicial, ao vestir uma máscara. Portanto, se fazemos uma releitura dos conceitos abordados, no exemplo apresentado por Stanislavski, ele fornecerá o caminho para obtermos um resultado significativo no uso das máscaras teatrais, da máscara neutra inclusive, e deste modo o mestre Russo parece afirmar que: ao colocar uma máscara no rosto se evidencia a falta de economia na representação e se deixam expostos os movimentos e gestos cotidianos da pessoa do ator. Exige-se, assim, um trabalho específico de contenção dos gestos. O ensinamento de Stanislavski se confirma como um princípio básico para utilizar uma máscara. Ele afirmava:

Quando conhecerem na prática o que é esta contenção de que estamos falando, irão compreender e sentir que o reflexo externo do que se vivencia internamente adquire um relevo maior, torna-se mais expressivo, nítido e claro. A menor magnitude dos gestos e movimentos é substituída pela entonação da voz, pela mímica, pela emissão de radiações e por outros meios refinados de comunicação, mais apropriados para transmitir as sutilezas dos sentimentos e da vida interior⁷⁸. (STANISLAVSKI, 1997: 218)*

Após certo número de descobertas oriundas da prática constante dos exercícios de contenção aplicados à máscara neutra, começaram a aparecer alguns sinais concretos que tornavam o corpo do ator mais econômico nos seus gestos, tornando-o mais vivo e decidido na sua presença e nas suas ações. Começava a compreender que isto significava a conquista do

⁷⁷ Este texto se encontra em “*A construção da personagem*”, p. 99.

⁷⁸ Este texto se encontra em: “*A construção da personagem*”, pp. 98-99.

“domínio de si mesmo” e representava um fortalecimento do ator no campo do especificamente teatral. A contenção dos gestos aplicada à máscara neutra significava, nesse início, a técnica das técnicas, pois agia fisicamente sobre o corpo do ator na etapa anterior ao momento expressivo da comunicação com o público e o conduzia para despertar novos meios de agir e que eram mais sutis e eficazes. Parecia que o corpo começava a emitir “radiações” e outras características mais sutis de comunicação, porém, eu ainda não sabia interpretar tão claramente estes sinais.

Por ter realizado uma das minhas primeiras experiências com as máscaras da *Commedia dell'arte* com a referida atriz italiana, no início do trabalho passei a acreditar que essa tradição ainda se mantinha viva e que seus segredos codificados, sem dúvida, deviam representar um patrimônio da tradição italiana conservado mais ou menos intacto através dos séculos. Isto era constantemente reforçado pela abundância de comentários, desenhos e gravuras encontrados na literatura teatral, que sempre exaltavam este período iniciado no século XVI e o considerava como o grande marco do teatro ocidental, que se sustentou durante quase dois séculos e no qual o ator viveu o apogeu do seu ofício, consagrando-se como senhor da cena improvisada. O papel desse ator-cantor-dançarino-acrobata tornou-se quase que um sinônimo do comediante completo⁷⁹.

No Brasil, em meados da década de oitenta, quando eu ainda “tateava no escuro” um caminho para a representação com máscaras e me encontrava à procura de informações e experiências sobre elas, a oferta de cursos e oficinas que fornecessem conhecimentos específicos era extremamente reduzido. Este obstáculo tornava ainda mais difícil encontrar um caminho fértil para obter respostas para as minhas dúvidas e questionamentos. Naquele período me perguntava se o aprendizado para o domínio da interpretação de cada máscara não se daria, exclusivamente, a partir da apropriação de um sistema codificado. E, ainda, indagava se somente a partir do descobrimento e domínio desses códigos fixos poderia a representação do ator se tornar orgânica? Por outro lado, também me questionava se, mesmo que esses códigos tornassem orgânica a representação com as máscaras, não seriam, para o ator, como vestir uma camisa de força?

⁷⁹ Leia-se a análise feita a este respeito por Marco de Marinis em: “*Comprender el Teatro; lineamientos de una nueva teatrología*”, no capítulo V. “La actuación en la Comedia del arte: apuntes para una indagación iconográfica”.

As minhas primeiras experiências de iniciação com as máscaras teatrais e as experimentações pessoais, realizadas até aquele momento, não me haviam fornecido códigos de forma explícita e concreta. Apenas haviam apontado algumas poucas indicações que conduziam a determinados comportamentos úteis para o ator e que, embora algumas práticas fossem bem específicas para a utilização das máscaras, de certa forma sua contribuição se assemelhava muito às conquistadas a partir das práticas que eu já conhecia e utilizava, até aquele momento, práticas orientadas pelos princípios de trabalho do ator sobre si mesmo, proposto por Stanislavski.

No ano de 1988 tive meu primeiro contato com o conceito de “antropologia teatral”, elaborado por Eugenio Barba⁸⁰, a partir da sua publicação no livro “Más allá de las islas flotantes” e, em 1991, com o livro “Anatomia del Actor; Un Diccionario de Antropologia Teatral”⁸¹, de Eugenio Barba e Nicola Savarese. Os princípios apresentados nos dois livros foram, inicialmente, apenas novos conceitos que me pareciam não só bons, mas excelentes “conselhos”⁸². Posteriormente, esses conselhos foram, para mim, adquirindo um novo sentido e trouxeram respostas que descortinaram novas possibilidades de pensar e orientar a prática do ofício do ator.

Em termos bem sucintos, Eugenio Barba define a antropologia teatral como

o estudo do comportamento biológico e cultural do ser humano em situação de representação [...] que utiliza sua presença física e mental segundo princípios distintos aos utilizados na vida cotidiana. [...] Uns princípios concretos determinam a técnica do ator e esta utilização particular do seu corpo. Aplicados a alguns fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, postura, deslocamento do peso-equilíbrio, oposição entre a gravidade da coluna vertebral, direção dos olhos), estes princípios determinam tensões pré-expressivas. Estas novas tensões, este novo tônus muscular estimulam uma mudança de qualidade das nossas energias, tornam nosso corpo decidido, “vivo”, manifestam seu *bios* cênico, atraindo a atenção do espectador muito antes de introduzir a expressão pessoal. (BARBA e SAVARESE, 1988: 7)

À medida que tomava conhecimento destes princípios similares, praticados em distintas épocas por atores de culturas e tradições teatrais diversas e que Eugenio Barba chamava de

⁸⁰ Trata-se da edição em espanhol do livro, “*Além das ilhas flutuantes*”, publicado no Brasil em 1991.

⁸¹ Este livro tem um formato muito próximo do “*Dicionário de Antropologia Teatral; A arte secreta do ator*”. Porém, nesta edição mexicana, de 1988, de “*Anatomia del actor*” (que não tem tradução em português), o foco de estudo sobre o ator-dançarino oriental é mais acentuado.

⁸² Eugenio Barba escreve que para a Antropologia teatral, a primeira tarefa é seguir os princípios recorrentes compartilhados por “atores diferentes em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições”, e que estes princípios “não são prova da existência de uma ‘ciência do teatro’, nem de umas poucas leis universais. Não são nada mais que, particularmente, um ‘conjunto de bons conselhos’, informações úteis para a prática cênica” (BARBA e SAVARESE, 1995: 8).

princípios que retornam, percebia como estes princípios contribuía para conquistar o domínio da energia e presença física do ator, chamado por Barba de trabalho pré-expressivo. Começava, assim, a refletir e alinhar muitos conceitos e teorias sobre a arte do ator, com os quais já me identificava, e a fazer conexões com várias experiências vividas em cursos e oficinas realizadas com diretores e professores de teatro de origem europeia. Compreendia, então, como alguns desses princípios levantados pelos pesquisadores da antropologia teatral, que colocava o foco na construção de uma energia específica, desvinculando-a, num primeiro momento, de uma finalidade exclusivamente expressiva, já se encontravam presentes no meu trabalho. De alguma maneira, eu já utilizava na minha prática vários elementos germinais dessa vertente de estudo.

Esclareciam-se, portanto, boa parte dos objetivos para os quais se destinavam os exercícios realizados com a máscara neutra e, de certa forma, o próprio conceito de neutralidade⁸³ tornava-se cada vez mais específico e ao mesmo tempo mais utópico.

Essas descobertas representaram um marco divisório e deram início à experimentação e elaboração de novos exercícios para sustentar tanto a máscara neutra, como as máscaras da *Commedia dell'arte* que até então, na minha prática, se destinavam a trabalhar especificamente a expressividade do ator, promovendo nele, nos casos mais produtivos, um estado de alerta e prontidão física bastante eficaz, principalmente quando eram utilizados exercícios que seguiam os princípios biomecânicos propostos por Vsevolod Meyerhold⁸⁴, sintetizados na sua lei principal, segundo a qual, como ele mesmo escreve, “o corpo inteiro participa a cada um dos nossos movimentos” (MEYERHOLD, 1994: 111)*. Este e outros princípios encontrados em Meyerhold e transformados em exercícios, que eu havia adaptado ou elaborado especificamente para as máscaras, se haviam tornado de grande importância na minha prática, pois promoviam respostas novas e concretas na expressividade do ator.

Conseqüentemente, as máscaras expressivas ganharam um novo fôlego, pois o ator manifestava mais espontaneidade e liberdade de imaginação ao representar utilizando-se das

⁸³ No capítulo IV poderemos expor com maior clareza as dificuldades práticas iniciais enfrentadas na compreensão e execução do conceito de neutralidade.

⁸⁴ Estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. MEYERHOLD usa esta expressão para descrever um método de treinamento do ator baseado na execução instantânea de tarefas “que lhe são ditadas de fora pelo autor, pelo encenador [...]. Na medida em que a tarefa do ator consiste na realização de um objetivo específico, seus meios de expressão devem ser econômicos para garantir a precisão do movimento que facilitará a realização mais rápida possível do objetivo”. (1969: 189) (PAVIS, 1999: 33)

três faces coordenadas propostas por Meyerhold, quando são encadeadas uma intenção, uma ação e uma reação, valendo-se do menor tempo possível de reflexão e implicando o seu corpo por inteiro ao vivenciar cada uma dessas três faces. Surgia, assim, o primeiro embrião de um “corpo-máscara”, isto é, um corpo no qual ressoavam, de forma amplificada, todas as intenções, ações e reações criadas pela imaginação ator.

Porém, apesar de ter realizado um considerável período de experimentações com a máscara neutra e com algumas máscaras expressivas, esta prática não tinha real significado no trabalho, até aquele presente momento, pois não resultavam em aprendizados que trouxessem resultados concretos muito significativos, que se fixassem na memória muscular do ator e se tornassem uma segunda natureza orgânica ao vestir uma máscara. Havia representado, sem dúvida, a conquista de alguns exercícios básicos importantes e me permitido colher informações específicas e bastante valiosas para o uso e a construção de máscaras, mas percebia que ainda não se constituíam como exercícios que se destinassem efetivamente a trabalhar mais a fundo a pessoa do ator, pois ainda não estavam estruturados em forma de um treinamento organizado que promovesse o fortalecimento do potencial pré-expressivo do ator. Tratava-se de exercícios um pouco desconectados entre si que acabavam agindo muito mais para o desenvolvimento do virtuosismo do ator, para resolver as questões diretamente ligadas ao significado expressivo da cena. Atendiam especificamente ao *que* do ator e não ao *como*.

Eugenio Barba apresenta este processo dialético da seguinte forma: “A compreensão do *como* pertence a uma lógica complementar à lógica do resultado: a lógica do processo. Segundo esta lógica, é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator” (BARBA, 1994: 154). A partir da compreensão da diferença fundamental entre trabalhar a máscara colocando o foco no *que*, privilegiando os resultados expressivos, isto é, aquilo que o ator expressa em cena para o espectador, no lugar de trabalhar o *como*, que se destina a um investimento do ator sobre si mesmo, constatava que, ao acreditar, apenas, na existência de códigos específicos que, em si, tornassem a máscara expressiva, adotava uma atitude de trabalho que limitava as possibilidades expressivas das próprias máscaras, uma vez que, ao focalizar o *que*, estava insistindo no que poderíamos chamar de recursos expressivos esgotáveis para o ator e, desta forma, este não conseguia entrar em contato com as camadas mais aprofundadas do seu potencial criativo.

Centrar o trabalho do ator especificamente no treinamento, desvinculado da sua finalidade puramente expressiva, proporcionava ao ator a possibilidade de mergulhar em aspectos interiores da sua própria pessoa e promovia o desenvolvimento de recursos expressivos mais complexos. O ator se colocava mais em risco e esta atitude tornava as máscaras mais versáteis em sua expressividade.

No trabalho de iniciação, pensar o trabalho do ator a partir da abordagem da “lógica do processo” dava um sentido cada vez mais concreto à importância da passagem pela máscara neutra. Esta era, assim, o agente promotor de uma mudança do foco no trabalho. Promovia novas discussões teóricas sobre a nossa prática, sobre as questões fundamentais da comunicação. Assim, ficava mais claro que essa máscara se destinava ao olhar específico dos praticantes e parceiros de ofício, a sua utilização levantava questões e promovia práticas que, no âmbito do treinamento ou do laboratório do ator, não trabalhavam especificamente a expressão visando à comunicação direta com o espectador. Entretanto, o que se trabalhava eram aspectos essenciais para a comunicação futura com o espectador, mesmo que ele, quando assistisse ao espetáculo, não tivesse necessariamente plena consciência de como esse momento do processo era responsável pela qualidade da ação e pela condução e sustentação da sua atenção.

Encontrava, deste modo, um novo sentido conceitual de neutralidade que ia além das experiências práticas iniciais que me haviam fornecido os primeiros códigos de comportamento para vestir uma máscara. Era primordial atingir o esvaziamento necessário que criasse o alicerce para a construção de uma energia diferenciada que promovesse as condições para edificar um novo corpo artístico, um *corpo fictício* que, como o define Moriake Watanabe ao falar sobre o ator do teatro Nô, representa “sua própria ausência”:

Quando um ator do Nô deixa o palco porque a representação terminou, ele tem um hábito singular: move-se muito lentamente, como se sua saída fosse parte integrante da representação. Aqui não é mais a personagem, porque sua ação já acabou, mas ainda não é o ator na sua realidade cotidiana. É uma fase intermediária. De certa forma ele está representando a sua própria ausência. Nesses termos, expressa o que poderia parecer um paradoxo, mas quando praticado isso é muito claro. [...] o ator não deve desaparecer, ele deve mostrar-se e manter-se num estado fictício. [...] chamei a este fenômeno de *corpo fictício*: não uma ficção dramática, mas um corpo que se compromete com uma certa área “fictícia” que não representa uma ficção, mas que simula uma espécie de transformação do copo cotidiano no nível pré-expressivo. (WATANABE, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 195)

Foi a partir da compreensão da importância do nível pré-expressivo como construtor de um corpo fictício que consegui perceber o significado utópico e paradoxal da máscara neutra como um objeto destinado a representar a ausência da expressividade pessoal. Esta conquista conduz o ator a vivenciar a sua *primeira segunda natureza*, isto é, um corpo especificamente cênico em que predomina o que Barba chama de “presença pura”, uma presença potencializada e pronta para a expressão.

Barba nos lembra que “isto não é facilmente aceito por um ocidental. Como é possível que exista um nível na arte do ator em que ele ou ela está vivo ou presente sem estar representando qualquer coisa ou tendo qualquer significado?” (BARBA e SAVARESE, 1995: 10). Há realmente uma grande dificuldade para acreditar num nível prático que pode ser exercitado especificamente para potencializar a energia do ator e lhe servirá para uma expressividade futura ao praticar a sua arte e que, conseqüentemente, não explora apenas o talento e inspiração pessoal. O trabalho com este nível, entretanto, representa uma opção importante que se faz como artista, pois, como diz Barba, “todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro deve adequar-se a ele e iniciar sua aprendizagem despersonalizando-se. Aceitar um modelo de pessoa cênica estabelecido por uma tradição. A personalização desse modelo será o primeiro sinal de maturidade artística” (BARBA, 1994: 27). Portanto, ao separar este nível operacional do trabalho do ator, as possibilidades expressivas dos artistas se abrem como um leque, desde que se reconheça que se está começando ou recomeçando na arte com um novo olhar e que este novo caminho será produto de um longo trabalho de treinamento que, certamente, garantirá o amadurecimento dos artistas sobre um terreno mais firme.

No início da década de noventa, conheci o trabalho de pesquisa desenvolvido pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp,⁸⁵ criado pelo diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier em 1985. A experiência de Burnier vinha da sua formação na Escola de Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, de quem se tornou assistente, e da realização de diversas experiências com outros mestres ocidentais e orientais. A investigação empreendida por Burnier é resumida por ele como “a busca prática da edificação de uma técnica de representação para a arte de ator” (BURNIER, 2001: 13), e se inscreve dentro dos princípios levantados pela antropologia teatral. Assim,

⁸⁵ Atualmente o LUME continua em plena atividade de investigação e transmissão das suas pesquisas, “ministrando cursos para reciclagem e aprimoramento de atores, realizando demonstrações técnicas e palestras a respeito de seu método de trabalho. Também tem realizado intercâmbios de trabalhos e pesquisas com atores e pesquisadores nacionais e internacionais” (FERRACINI. 2001: 32).

quando tive o meu primeiro contato prático com o trabalho do LUME, a pesquisa do grupo vinha sendo desenvolvida há pelo menos uma década e os resultados práticos já se encontravam num estágio bem amadurecido. Conhecer, na prática, um trabalho específico de construção de energia⁸⁶, já estruturado, representou, para mim, um marco fundamental, pois a partir desta experiência comecei a organizar, em forma de treinamento, um trabalho pré-expressivo mais especificamente direcionado para a representação com as máscaras teatrais. Posteriormente, realizei com o grupo outras oficinas, como a de “mímesis corpórea” e de “voz para ator”, que trouxeram importantes subsídios para o desenvolvimento do meu trabalho com a máscara.

É importante lembrar que um ano antes de conhecer o trabalho prático do grupo LUME, experimentava, pela primeira vez, as máscaras balinesas.⁸⁷ Deste modo, já havia conhecido, com bastante concretude, o sentido e o valor prático da necessidade da concentração de uma grande quantidade de energia física, acumulada a partir da contenção no tempo dos impulsos para agir ou reagir com as máscaras no espaço cênico. Essas máscaras, e principalmente da forma como era conduzido o processo, exigiam a utilização de uma elevada carga de energia para realizar o mínimo indispensável de ação exterior. Os professores nos exigiam, além de um corpo que sempre se encontrasse em um constante estado de urgência e de desequilíbrio físico, a extrema contenção de energia a partir da minimização de cada ação física. Não deixavam passar nenhum movimento ou palavra supérflua, principalmente quando percebiam que era elaborada *a priori*.

Improvisávamos, literalmente durante horas, com uma única máscara para chegar a uma ação precisa, um olhar, um movimento de mão ou de cabeça que proporcionasse um estado de presença cênica justa e que atendesse às exigências de uma determinada máscara, construindo um momento único e que tomasse por completo a atenção do espectador. Essas exigências, segundo os professores, que eram formados nas técnicas da mímica corporal dramática de Etienne Decroux, como vimos, altamente codificadas⁸⁸, decorriam do fato de que o trabalhar com as máscaras balinesas atendia a uma forma de teatro que estava alicerçada por séculos de

⁸⁶ Em 1996 fiz a oficina “Da energia à ação”, com Roberto Simioni e Renato Ferracini, seguindo-se depois a oficina de “Mímesis corpórea” com Renato Ferracini e Raquel Scotti (2000) e a oficina de “Voz para ator” com Roberto Simioni (2002).

⁸⁷ Curso de máscara balinesas, ministrado em Belo Horizonte em 1995 por Stephane Brodt (França) e Ana Cláudia Teixeira (RJ). A partir deste ano, até o ano de 2000, realizei mais oito oficinas com estes professores.

⁸⁸ Posteriormente tive contato com as técnicas da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, em oficinas que realizei com estes mesmos professores.

tradição e, deste modo, para dominar os seus códigos, devíamos “ir ao encontro de uma forma de teatro muito antiga e respeitável”, que possui regras fixas e, portanto, era necessário colocar-nos a serviço desta tradição teatral, pois, desta maneira, poderíamos “encontrar princípios técnicos, básicos, que eram comuns a todos os tipos de teatro, seja ele oriental ou ocidental”. Os professores sempre alertavam sobre a “tendência a se perderem estas bases técnicas do teatro”⁸⁹ que colocam o ator no centro da sua arte.

Esta primeira experiência de iniciação com as máscaras balinesas representou um significativo impulso renovador dos anseios de aprofundar cada vez mais neste universo expressivo da máscara em que *menos* (ação) significava *mais* (expressividade). Assim, seguiram-se muitas outras oficinas, que propiciaram a abertura de novas portas para a compreensão das possibilidades expressivas inesgotáveis de toda máscara teatral. O impacto experimentado com as máscaras balinesas foi de tão grande intensidade e, muitas vezes tão assustador, que era inevitável reconhecer que os recursos expressivos pessoais acumulados, até aquele momento, se mostravam incipientes perante as demandas de uma forma de expressão teatral que exigia do ator uma carga de energia e entrega pessoal tão extremamente elevada. Assim, quanto maiores se tornavam as dificuldades de atingir um resultado eficiente, mais clara ficava a necessidade da conquista e apropriação de uma habilidade técnica pré-expressiva. Uma técnica que preparasse o corpo do ator à altura dos desafios impostos pelas máscaras balinesas. Era necessário, a cada nova experiência, atingir um grau de excelência no domínio da própria energia física, que nos enfrentávamos constantemente com os nossos limites pessoais.

Percebia, assim, mais claramente, que o diretor Inglês Gordon Craig não desejava a substituição real do ator por uma *super-marionete*, mas, ao contrário, almejava que o ator possuísse uma qualidade de presença, precisão e domínio do seu corpo e das suas ações que lhe proporcionassem a força expressiva retratada no relato de Heródoto sobre as marionetes egípcias⁹⁰. Compreendia, também, porque tanto Copeau⁹¹ como Meyerhold⁹² viam na tradição

⁸⁹ As citações, entre aspas, deste parágrafo foram retiradas das minhas anotações feitas em 1995 durante o primeiro curso de máscaras balinesas ministrado por Stephane Brodt (França) e Ana Cláudia Teixeira (RJ).

⁹⁰ Veja-se a íntegra da citação, do texto de Heródoto, feita por Gordon Craig em seu livro, “*Da arte do Teatro*” no capítulo “O ator e a Sur-marionete”, p. 110-111.

⁹¹ Veja o capítulo I.

⁹² Meyerhold escreve, em 1914, sobre a importância desses *princípios que retornam* de que fala Barba e que ele chama de “tesouros”. Ele escreve: “O ator do novo teatro se cercará de um código de procedimentos técnicos do qual poderá deduzir o estudo dos princípios de interpretação das grandes épocas teatrais. Existe uma série de axiomas obrigatórios para o ator, qualquer que seja o teatro que ele crie. Apontemos, a este respeito, que o ator

italiana um caminho para o resgate do ofício do ator e apontavam a necessidade de se voltar para o estudo das formas tradicionais, como o teatro Nô e a *Commedia dell'arte*, pois não viam nestas tradições uma forma já morta e sem valor, mas a larva de um comportamento que poderia ser restaurado no presente para recuperar os seus mais importantes segredos do ofício.

A partir do aprendizado com as máscaras balinesas, do contato com as experiências da Antropologia Teatral apresentadas por Barba e Savarese e da prática do trabalho pré-expressivo desenvolvido pelo grupo LUME, comecei a delinear as bases de um treinamento específico em que as máscaras não seriam mais utilizadas, pelo menos durante um longo período de tempo, exclusivamente como objetos de expressão do que poderia ser chamado de um teatro de máscaras, mas se transformariam em instrumentos úteis para criar as bases para que o estudante/ator pudesse adquirir novas ferramentas técnicas eficazes, tanto no preparo para a utilização de qualquer máscara expressiva, como para o desenvolvimento e fortalecimento da sua presença cênica, independentemente de se estar utilizando, ou não, de uma máscara teatral.

Deste modo, além de aprofundar constantemente os meus conhecimentos sobre a máscara neutra, as máscaras da *Commedia dell'arte* e as máscaras balinesas, procurando cursos ministrados por profissionais experientes, tanto no Brasil⁹³ como no exterior⁹⁴, conheci as máscaras larvárias e comecei a desenvolver as minhas próprias máscaras para uso pedagógico, chegando, posteriormente, às máscaras expressivas inteiras de anciãos de olhos pintados, que hoje fazem parte do tripé que compõe as máscaras de base que são abordadas neste trabalho.

estudará os teatros antigos e *acumulara leurs trésors*, não para se exhibir, mas para ‘inspirar-se’ (depois de ter aprendido a conservá-los e a manejá-los poderá viver em cena uma vida teatral). É o que entendemos por instauração de métodos tradicionais que integramos no presente. Não buscamos simplesmente repetir os gestos do passado. [...] Existe uma grande diferença entre reconstruir, estudar e escolher as tradições com a intenção de construir livremente uma nova cena. O novo ator considera o palco como uma área de interpretação preparada para uma ação cênica inédita”. (MEYERHOLD, 1986: 76-77)* Acredito que Meyerhold não utiliza o conceito de ineditismo no sentido de originalidade, mas como uma ação cênica de criação genuína do próprio ator, contrária às fórmulas fáceis ou clichês.

⁹³ Com Maria Thais Lima Santos (São Paulo), participei como aluno, em 1996, da oficina, "*Princípios do treinamento físico do ator na biomecânica de V. Meyerhold*", promovida pelo Festival Internacional de Teatro Palco & Rua, de Belo Horizonte. Neste curso era trabalhada a máscara neutra. Em 1999- participei como aluno de duas oficinas de máscara neutra com Suzy Willson (Inglaterra) professora da Queen Mary and Westfield Colleg. University of London, formada na École Jacques Lecoq (França). Em 2001, com a professora e diretora Tiche Vianna participei como aluno da Oficina "*Commedia dell'arte*" no Barracão Teatro (Campinas).

⁹⁴ Em 2000, em Londres, tive a minha primeira experiência com as máscaras Larvárias no Workshop "Larval Mask. From moving shapes to moving bodies", na Queen Mary and Westfield Colleg. University of London, (Inglaterra), com Geovanni Fusetti (Itália) Professor da École Jacques Lecoq (França).

3.2 A energia do ator.

Em seu estudo de antropologia teatral, Barba enfatiza uma prática, encontrada nos teatros tradicionais do Oriente, através da qual o ator desenvolve a capacidade de criar uma energia física específica para a cena que, a princípio, pode ser trabalhada separada de uma finalidade expressamente expressiva.

No referido estudo são apresentadas, com detalhamento, as mais diversas técnicas de utilização não-cotidiana do corpo, fruto de suas numerosas viagens ao Oriente e das demonstrações públicas realizadas na ISTA. (*International School of Theatre Antropology*). Nos teatros orientais, como ele verifica, não é utilizada a palavra energia, porém, ao fazer referência à presença cênica do ator, encontram-se termos equivalentes como: “*prana* ou *shakti* na Índia; *koshi*, e *yugen* no Japão; *chka-ra*, *taxu* e *bayu* em Bali; *kung-fu* na China” (BARBA e SAVARESE, 1995: 74).

Em todos os exemplos orientais apresentados são ressaltadas as características comuns na utilização de um sistema codificado que pressupõe um treinamento contínuo e realizado durante muitas horas diárias ao longo de vários anos de dedicação. Na China, quando se fala que um ator tem *kung-fu*, diz Barba, um dos sentidos complementares da palavra, “significa ‘estar em forma’, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos do seu trabalho” (BARBA e SAVARESE, 1995: 75). Portanto, na tradição oriental ter e dominar a energia em cena significa ser um ator.

No Ocidente, o conceito de energia, quando associado à personalidade humana, sempre foi utilizado no dia-a-dia com bastante naturalidade. Por outro lado, há alguns anos atrás, ao estabelecer uma relação com a capacidade representativa do ator, este conceito era visto, como aponta Ferracini, “com certo receio no meio científico, e até mesmo artístico, [...] para nomear algo que emana do corpo humano” (FERRACINI, 2001: 107). Na atualidade, verificamos que no campo científico este conceito é cada vez mais aceito, o que se constata, por exemplo, nas práticas da medicina ocidental que vem incorporando procedimentos terapêuticos que reconhecem e tratam os desequilíbrios energéticos causadores de distúrbios e sofrimentos que atingem grande número de pacientes. Entendo que este conceito se tem incorporado, cada vez mais, no campo específico da atuação teatral, pois é inevitável

reconhecer que “a energia está envolvida em todos os processos da vida, nos movimentos, sentimentos e pensamentos” (LOWEN, 1982: 40) dos seres humanos. Esta energia potencial, intrínseca a todos nós, pode ser criada, potencializada e trabalhada pelo ator em cena. Para Taviani,

o que é interessante é a maneira pela qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. A cada momento de nossas vidas, conscientemente ou não, modelamos nossa energia. Além desse uso cotidiano de nossa energia, há também um uso excedente de energia que não usamos para mover, atuar, estar presente e intervir no mundo circundante, mas a usamos para atuar, mover, estar presente, numa maneira teatral eficiente. Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas. (TAVIANI apud BARBA e SAVARESE, 1995: 74)

É, portanto, com esta abrangência que dá ao conceito de energia um caráter de matéria trabalhável pelo ator, que ele é utilizado neste trabalho. Deste modo, para tentar compreender melhor a importância do domínio da energia dentro do contexto do trabalho do ator, Barba esclarece que o conceito de energia é, ao mesmo tempo, “um conceito óbvio e difícil”. Ele diz:

O conceito de energia (energia = força, eficácia, de *em-er-gon*, em trabalho) [...] Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço. (BARBA e SAVARESE, 1995: 81)

Pensar a energia como um fluxo, como uma força em movimento é um fator determinante para a construção da presença cênica do ator. O que significa que, para o ator, sua presença cênica deve irradiar do seu corpo. O ator deve saber criar esta energia, isto é, fazê-la “borbulhar”⁹⁵ no seu corpo e tê-la sob seu controle no tempo e no espaço, decidindo o seu fluxo a ponto de poder modelá-la com seu corpo-mente como material cênico. Constantin Stanislavski afirmava que, “grandes artistas, esculpem perante os olhos do espectador [...] O escultor esculpe seu sonho com o bronze, ao passo que o ator cria o sonho com o seu corpo” (STANISLAVSKI, 1997: 222)*.

Quando são cotejadas as técnicas do ator do teatro ocidental, em sua procura por uma arte teatral pura, com as tradições teatrais orientais, percebemos que o ator ocidental também procura na arte teatral o seu caráter de arte autônoma, porém, de uma forma geral e como já vimos, este último está mais condicionado a se concentrar no *que* fazer, mesmo quando se encontra numa situação de aprendizado ou preparação para o trabalho. De um modo geral, o ator ocidental está mais concentrado em um objetivo que atende ao *que* dizer ou expressar e

⁹⁵ O termo “borbulhar” era freqüentemente utilizado por Roberto Simioni, em suas oficinas.

não ao *como* se conhecer e se preparar para a expressão futura. No texto abaixo, Luís Otávio Burnier aborda a necessidade de uma mudança de paradigma, por parte do ator, com a qual se passe a pensar a formação não como uma necessidade de auto-afirmação do que já se sabe, mas, antes, com o compromisso inicial de se “limpar” do já conhecido para que o treinamento atue sobre a própria pessoa do ator, promovendo o autoconhecimento. Por isso,

deparamo-nos com o confronto entre a cultura antiga, trazida de outras experiências profissionais e de uma formação teatral tradicional, e uma nova cultura profissional, ainda não sabida nem conhecida, mas com novos parâmetros, novos conceitos e sobretudo novas práticas. O que um ator faria normalmente se se visse em uma situação como a acima descrita de “limpar” sem ter de imediato com o que repor? Primeiro há de se considerar que ele dificilmente se encontraria em tal situação, pois a formação tradicional não ensina o ator a se confrontar com suas dificuldades, mas a encontrar soluções rápidas e “criativas”. Um ator em tal situação, “normalmente” buscaria preencher esse vazio com algo. A sensação de *vazio* é em si muito dolorosa; ela se confunde com a de “incompetência”; expõe o ator a sua fragilidade e à incapacidade de encontrar rapidamente uma solução satisfatória para esta nova situação. Não encontrar uma “solução” para esse “vazio” é assinar um atestado de “incompetência”. (BURNIER, 2001: 89)

Desta forma, Eugenio Barba e Nicola Savarese propõem que o ator enfrente essa sensação de “vazio” a partir da entrega a um processo de construção de uma energia que potencializa as competências do ator, pois atua no corpo, num

nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador [...] este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da sua expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator. (BARBA e SAVARESE, 1995: 188)

Percebe-se, tanto no texto de Barba e Savarese como no de Burnier, uma nova perspectiva que dá início a novos objetivos para o ator. Ao entrar em confronto com esta “cultura” do *que* e se focalizar no *como*, isto é, no desconhecido, o ator se despe da necessidade imediatista de auto-expressão e recua a um ponto em que deve enfrentar/conquistar o domínio da sua energia. O que representa assumir uma atitude nova, do ponto de vista corporal-mental, que se rege pelos novos princípios que trabalham nesse nível operativo chamado de pré-expressivo. Segundo Barba, estes princípios existem na base técnica utilizada tanto pelos mestres orientais como ocidentais e se combinam nas três seguintes linhas de ação que serão a base de um treinamento contínuo, até se tornar uma segunda natureza do ator:

1. Alteração do equilíbrio cotidiano à procura do equilíbrio precário ou de luxo;

Nesta fase do treinamento, o ator deve procurar contrariar o seu equilíbrio cotidiano a partir da alteração do centro de gravidade do seu corpo, da diminuição da base de apoio dos pés, da alteração da maneira de se movimentar e de andar no espaço ou mesmo de sustentar o seu corpo na imobilidade. Precisa estabelecer um novo padrão de equilíbrio que torne sua estabilidade precária. A mudança do eixo cotidiano, que lhe garantia a estabilidade, cria tensões musculares para impedir a sua queda e sustentar seu corpo a cada nova ação. Esta atitude ativa sua musculatura e gera um grande gasto de energia que cria um efeito dilatador da sua presença. Isto significa que, em situação de representação, o ator vivencia outra realidade orgânica.

2. A dinâmica das oposições;

Este princípio do treinamento extracotidiano refere-se a uma dinâmica em que o ator, ao realizar uma ação, deve partir da ação oposta, ou seja, “se se deseja ir para a esquerda, começa-se indo para a direita, então pára-se subitamente e volta-se para a esquerda, se se deseja agachar, primeiro se levanta na ponta dos pés e então se agacha.” (BARBA e SAVARESE, 1995: 176). “Esta regra recria uma condição essencial para todas as ações que na vida cotidiana exigem certa qualidade de energia: antes de desferir um golpe, afasta-se o braço; antes de saltar dobra-se um dos joelhos; antes de avançar para frente, inclina-se para trás” (BARBA E SAVARESE, 1995: 57). Para Barba e Savarese, a prática consciente desse “princípio da negação” dilata a ação, desde que não se caia em uma formalização de modo a “*inflar* o gesto” tornando-o “uma parodia” (BARBA E SAVARESE, 1995: 57), mas se, ao contrário, se conquista a partir de um longo período de treinamento,

o ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a ampliação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível. (BARBA e SAVARESE, 1995: 184)

O princípio da oposição se manifesta quando o ator cria tensões que se contrapõem no seu corpo e que devem ser criadas por ele, física e mentalmente, como ocorre no teatro Nô. Neste, o ator dinamiza a ação interiormente, retendo-a, dando “sete passos onde na realidade há dez” (SUZUKI, 1977: 42) e, assim, trabalha-se com a retenção da energia no espaço enquanto ela

continua existindo no tempo. Zeami, o criador do teatro Nô japonês, fazia menção a “mover o espírito a dez décimos, mover o corpo a sete décimos” (GIROUX, 1991: 128). Isto exige que o nível interno (energia no tempo) e o externo (energia no espaço) trabalhem em oposição e um crie resistência ao outro, o que altera a densidade dos movimentos do ator e dilata a sua presença.

Na dança indiana, o ator-dançarino se utiliza do “princípio da oposição, chamado *tribhangi*, que significa três arcos, assume uma forma característica... [...] da letra “S” (cabeça, tronco, pernas)” (BARBA e SAVARESE, 1995: 180). Isto gera um equilíbrio instável que reforça as tensões corporais extracotidianas. Essas características comuns a todos os atores orientais na construção da base das suas ações e de sustentação do seu corpo são, para Barba, essenciais para que o ator ocidental compreenda “a natureza da dialética no nível material do teatro” (BARBA e SAVARESE, 1995: 176). De um teatro que constrói, na artificialidade, um corpo cenicamente dramático a partir de uma codificação que trabalha a energia do ator para intensificar a comunicação através da ação física.

3. Uso de uma incoerência coerente.

Quando o ator trabalha no nível pré-expressivo, ele constrói um corpo artificial que também atua sobre a sua mente. Determina, assim, um comportamento que se utiliza de um equilíbrio precário que modifica seu corpo; modifica a forma de se deslocar no espaço, de andar e de se movimentar em cena; altera e fortalece seu tônus muscular; amplia seus gestos e ações e gera tensões que atuam de forma mais eficaz sobre a percepção cinestésica do espectador. Esta “nova cultura” corporal de aparente incoerência, pelo seu caráter artificial, adquire “uma coerência equivalente ainda que distinta, da que se manifesta na vida cotidiana” (BARBA, 1994: 46), por se estabelecer como uma segunda natureza orgânica do ator em situação de representação. Esta artificialidade se deve tornar manipulável e dinâmica até se volver expressiva, crível e, conseqüentemente, revelar um sentido para a percepção do espectador.

Uma vez que foram abordados, neste capítulo, diversos exemplos orientais, é importante lembrar que não são poucos os exemplos ocidentais, além dos já citados anteriormente, de considerável influência pela solidez das suas pesquisas, reflexões teóricas e propostas práticas que implicam em longos e contínuos treinamentos para a construção de uma energia pré-expressiva especificamente cênica e que tem significativa penetração entre pesquisadores,

diretores, atores e estudantes do teatro ocidental. Como nos lembra o ator e pesquisador Renato Ferracini em *A arte de não interpretar, como poesia corpórea do ator*:

Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier entre outros, sugerem que, utilizando resistência muscular, oposições corpóreas, exaustão física, contatos profundos com a pessoa, os atores conseguem, depois de muitos anos de trabalho, uma dilatação, uma certa manipulação consciente da energia e suas variações. (FERRACINI, 2001: 108)

Foram levantados, até o presente ponto deste trabalho, alguns tópicos que podem ser considerados básicos para a compreensão global da nossa prática. Considero que o tema dos princípios da pré-expressividade está colocado conceitualmente, mas sem pretender que o assunto se tenha esgotado. As três linhas de ação, descritas acima, serão a base do desenvolvimento de uma série de desdobramentos que abordaremos ao longo deste estudo e, acredito, será possível continuar o seu aprofundamento mediante a vinculação às máscaras teatrais como catalisadoras dos elementos técnicos pré-expressivos. Penso que a partir de alguns exemplos práticos mais concretos, que veremos ao longo do trabalho, poderão ser levantadas, oportunamente, novas questões pertinentes às abordadas neste capítulo.

4 CAPÍTULO IV

4.1 As máscaras de base.

Dentro da categoria de máscaras de base, são consideradas aquelas que atuam sobre o ator como instrumento pedagógico, quando são usadas nas fases que antecedem a sua utilização com finalidade especificamente expressiva. Algumas dessas máscaras, criadas essencialmente para uso didático⁹⁶, são responsáveis por estabelecer uma disponibilidade para a construção da base pré-expressiva do ator. Ao mesmo tempo, também o preparam para reconhecer e fixar os elementos básicos fundadores de uma expressividade que obedece a códigos específicos e comuns a todas as máscaras teatrais. Com exceção da máscara neutra, que atua, primordialmente, sobre a presença cênica do ator, pode-se extrair das outras máscaras de base um alto grau de expressividade, que poderá variar de acordo com a finalidade e o nível de aprofundamento com que sejam utilizadas.

As mais conhecidas e utilizadas no trabalho de iniciação são a máscara neutra inteira e as máscaras larvárias⁹⁷. Tanto estas duas primeiras como outras máscaras podem ser utilizadas nas etapas iniciais de preparação do ator: as máscaras inteiras com características animalescas; a meia máscara neutra ou a meia máscara animalesca, que dão a possibilidade de experimentação de sons; as máscaras inteiras de caráter que representam temperamentos ou humores como: sangüíneo, fleumático, colérico, melancólico, as máscaras abstratas e as máscaras expressivas inteiras de anciãos de olhos pintados⁹⁸, entre outras. Algumas dessas máscaras de base cumprem a função de um verdadeiro pilar que alicerça um determinado eixo corporal e o seu conseqüente modo de se comportar em cena e, por isso, é possível a criação de máscaras com essas características específica (como as larvárias, animalescas, de humores etc.) com a finalidade de preparar o corpo do ator na utilização de uma máscara expressiva, como, por exemplo, a tipologia existente na *Commedia dell'arte* ou para descobrir um determinado estado, atitude ou o *status* corporal necessário para representar, por exemplo, um rei ou uma rainha, um mendigo etc.

⁹⁶ Como as máscaras que serão objeto de estudo nesta dissertação.

⁹⁷ A utilização destas máscaras será abordada no Capítulo V.

⁹⁸ Estas máscaras serão abordadas no Capítulo V.

É importante lembrar que, antes de começar a trabalhar com a máscara neutra, os estudantes já iniciaram o seu treinamento pré-expressivo, conforme as premissas apresentadas no capítulo III, para que, ao abordar esta primeira máscara, eles se encontrem em um estado de prontidão físico-mental indispensável para vesti-la. Esta prática continuará sendo aprofundada paralelamente ao desenvolvimento do aprendizado com as outras máscaras de base, de modo que os estudantes fortifiquem progressivamente a sua presença cênica. Do mesmo modo, percebemos que, para iniciar um trabalho de improvisação⁹⁹ com máscaras, devemos começar improvisando sem elas. Assim, inicialmente, os estudantes realizam experiências baseadas em alguns jogos de regras¹⁰⁰ (primeiramente propostos por eles), que agem como catalisadores dos seus objetivos comuns. A partir da aceitação das regras, não por imposição externa, mas de forma voluntária, pela própria necessidade de estabelecimento de regras para que o jogo possa fluir corretamente, os estudantes começam a perceber os primeiros elementos técnicos que têm fundamental importância para o bom desenrolar de uma improvisação coletiva, pois atuam, de forma concreta na construção de uma cumplicidade, promovendo um comportamento espontâneo em cena.

Para o estudante, a descoberta e o desenvolvimento da habilidade para o jogo e a importância dada ao atendimento às regras, para garantir a sua fluência, continuam sendo primordiais, nas etapas ulteriores, quando o jogo é abordado como forma de representação teatral da realidade, pois faz com que ele se depare com a necessidade de acreditar (jogar) para vivenciar o tempo presente da ação jogada, tornando-a uma verdade crível, tanto para ele como para os outros parceiros. Assim, nesta etapa inicial, o estudante se deve preocupar, em primeiro lugar, em manter uma relação franca com os companheiros durante o jogo, sabendo que, ao mesmo tempo em que a ação deve fluir entre os atores, precisa ser mantida a liberdade para fazer

⁹⁹ A improvisação, já desde as primeiras experiências, é uma prática importante neste trabalho, mas, ao mesmo tempo, por não ser o foco central deste estudo é importante definir que utilizo o termo na sua acepção mais abrangente. Uma vez que a improvisação significa, em meu trabalho, um meio para a aplicação e construção das técnicas específicas para o uso das máscaras, mais do que um fim em si mesma. Desta forma, o termo será utilizado, tanto para fazer referência aos primeiros exercícios individuais com as máscaras de base (neutra, larvárias e expressivas de anciãos de olhos pintados), em que, a partir de uma proposta simples, se determina o “quê”, o estudante deverá resolver o “como”, ou seja, o foco estará em seu desempenho na construção de uma ação cênica clara, eficaz e, portanto, essencial. Por outro lado, também será demandado, em etapas ulteriores, que o estudante lide com estruturas de improvisação mais complexas em que deverá sustentar em cena as máscaras por períodos longos. E, para isto, lhe será indispensável dominar os mecanismos mais complexos exigidos ao ator improvisador.

¹⁰⁰ As propostas de Viola Spolin têm representado, em meu trabalho, uma orientação bastante rica, com relação à utilização dos jogos de regras, nas primeiras experiências em cena entre os estudantes. Em seu livro, *“Improvisação para o teatro”*, a autora inicia o seu trabalho com os estudantes conscientizando-os sobre a importância do atendimento às regras dos jogos para que eles conquistem seus objetivos e lhes apresenta uma “técnica de solução de problemas” (SPOLIN, 1979: 19), em que o professor deve dar aos estudantes problemas para que eles encontrem as suas próprias soluções.

escolhas pessoais, garantindo o acaso e o risco, condições inerentes a todo jogo e indispensáveis para toda improvisação.

4.2 A construção de uma dramaturgia corporal do silêncio.

É importante ressaltar que um dos objetivos atribuídos às máscaras de base é preparar o ator para a utilização das meias máscaras expressivas, que podem ser falantes¹⁰¹. Assim, ao abordar, já nas etapas iniciais da aprendizagem, com as máscaras de base, o valor do silêncio como propulsor da palavra, mensura-se o aprendizado do estudante/ator em sua capacidade e extensão de forma mais abrangente do que aquela que será abordada neste trabalho. Deste modo, como às máscaras de base cabe o papel de alicerçar as etapas subsequentes do aprendizado, elas também agem de forma considerável sobre a eficácia na utilização futura da palavra. Por outro lado, essas máscaras inteiras, não falantes, devem ser abordadas, em suas primeiras experiências, como construtoras e propulsoras de uma forma de comunicação autônoma, em que o uso da palavra não se faz necessária e, ao se abrir mão da palavra, o silêncio se torna um instrumento para a construção de uma comunicação corporal que também pode ser considerada como uma forma de diálogo dramático. Este é feito de intenções, ações e reações essenciais que se transformam no “elemento central da composição” de uma “dramaturgia do silêncio” (PAVIS, 1999: 359), que exige do ator um domínio total do seu tônus muscular para jogar com dinâmicas, tempos, ritmos e pausas que atendem, quando bem dosadas, a uma dramaturgia feita de conflitos, tensões e distensões que constroem um vocabulário corporal dramático, especificamente teatral. Portanto, durante o aprendizado, se deve tomar o devido cuidado para não utilizar gestos narrativos por demais codificados, como acontece, por exemplo, na pantomima clássica representada por Marcel Marceau, ou cair numa linguagem de sinais em que se constrói um diálogo de gestos que pode conter todo tipo de clichês e, facilmente, se tornar verborrágico.

No início do trabalho de improvisação com as máscaras, Lecoq realiza exercícios preliminares que se encaminham na mesma direção abordada na iniciação à improvisação pelos jogos e servem, principalmente, para observar como os estudantes “interpretam as coisas mais simples? Como permanecem em silêncio?” (LECOQ, 1997: 52)*. Desta forma, nesses jogos

¹⁰¹ É importante lembrar, que as meias máscaras falantes não são objeto específico deste estudo.

trata-se de focalizar o *como* e não o *que* fazer durante as improvisações. Assim, para que os estudantes tomem consciência desta dimensão do “teatral”, Lecoq propõe que improvisem, sem utilização das máscaras, situações que os façam perceber a diferença entre *recriação* e *atuação*, pedindo-lhes para dar um passo atrás, valendo-se do que ele denomina a “recriação psicológica silenciosa”. Trata-se de recriar situações simples em que se devem “reproduzir os fenômenos da vida. Sem nenhuma transposição, sem exagero, com a maior fidelidade à realidade, à psicologia dos indivíduos” (LECOQ, 1997: 51)*, portanto, as primeiras situações a serem improvisadas têm como mote, apenas, a indicação de um determinado lugar, como uma sala de aula, um hospital, um mercado etc.

Nesta fase inicial do trabalho, podemos perceber que Lecoq também parte de uma relação em que os estudantes são orientados a *jogar*, a partir do simulacro da realidade psicológica dos indivíduos – sem preocupação ainda com o público – para vivenciar cenicamente as circunstâncias de uma realidade em que o jogo não tem diretrizes tão rigorosas, como no jogo de regras, porém nasce da recriação, em forma de jogo, das suas próprias vivências. Desta maneira, os estudantes são encaminhados para a descoberta de princípios fundamentais para a compreensão do conceito de “transposição” da realidade para o campo específico da natureza teatral. Eles adquirem, assim, um embasamento sobre os elementos primordiais da teatralidade proposta pela pedagogia das máscaras de base e, ao reconhecerem e se apropriarem dos códigos poderão, futuramente, ao representar, oferecer aos espectadores: “um ritmo, uma medida, um tempo, um espaço, uma forma para sua improvisação” (LECOQ, 1997: 51)*. Ao iniciar os seus trabalhos desta maneira, os estudantes percebem como a “atuação pode ficar muito perto da *recriação* ou afastar-se consideravelmente nas transposições teatrais mais audazes, porém nunca devem se desvincular completamente da realidade” (LECOQ, 1997: 51)* como referencial.

Esta etapa introdutória ao jogo improvisado abordará, principalmente, o contato, isto é, a *escuta* que deve ser estabelecida entre os estudantes a partir da construção de uma cumplicidade que brota da latência de estados em que o silêncio se torna eloquente e, para isto, procura-se adiar, propositalmente, o uso da palavra. Evita-se, assim, como vimos, que o estudante caia na verbosidade ou passe a contar a ação no lugar de manifestá-la por meio de verdadeiros impulsos internos geradores das ações físicas essenciais para a construção do jogo dramático. É necessário, neste período inicial, que o estudante compreenda o silêncio como

propulsor da palavra, sobretudo o que precede às primeiras palavras de um diálogo quando não se fala, como diz Lecoq, porque

nos encontramos em um estado de embaraço que permite que a palavra nasça do silêncio e desta forma [...] tenha mais força. [...] lhes peço simplesmente que se mantenham calados para que compreendam melhor o *fundo* das palavras. [...] se sai deste silêncio por dois caminhos: a palavra ou a ação. [...] quando o silêncio está por demais carregado, o tema se libera e a palavra adquire maior relevo. Assim, pode-se falar, porém somente se se fizer necessário. O outro caminho é a ação: “faço alguma coisa”. Inicialmente os alunos querem atuar a qualquer preço, provocam gratuitamente as situações. Desta forma ignoram os outros atores e não atuam *com* eles. Mas o jogo da atuação só se estabelece em reação com o outro. Devemos fazê-los compreender este fenômeno essencial: reagir é fazer evidente a proposta do mundo exterior. (LECOQ, 1997: 51-52)*

Realizar estes exercícios preliminares para trabalhar as máscaras de base representa um tópico importante para os estudantes, pois se conscientizam sobre o valor da cena como o *lugar do jogo*. Assim, para Lecoq, refletir sobre os mecanismos de construção do jogo dramático é o pontapé inicial do aprendizado para a conquista da autonomia do ator criador. Devem-se procurar as chaves de um comportamento especificamente cênico, o que significa acentuar as diferenças marcantes entre jogo e atuação psicológica e perceber que para representar não faz sentido “remexer dentro de si procurando sua própria sensibilidade, suas lembranças, o mundo da infância”, pois em cena, “o mundo interior se revela por reação às provocações do mundo exterior” (LECOQ, 1997: 52)*. Para isso o ator deve oferecer respostas que constituam a síntese de um ponto de vista pessoal que dê um sentido concreto a suas intenções, ações e reações em cena.

Assim, percebemos que cada silêncio pode conter diferentes atributos e modificar qualitativamente a densidade e textura da cena e, dependendo de como for utilizado pelo estudante, impregnará de sentido as suas intenções, ações e reações físicas, fazendo-o lidar com diferentes escritas cênicas. A importância das experiências e reflexões sobre o valor do silêncio, que posteriormente será propulsor da palavra, levantadas neste estágio germinal do aprendizado, irá delinear no trabalho prático as questões fundamentais do universo teatral específico à representação com máscaras teatrais, constituindo-se, neste trabalho sobre as máscaras de base, um dos aprendizados mais importantes para compreender aspectos essenciais sobre a dramaturgia do ator.

4.3 Máscara neutra: um recuo necessário.

A máscara neutra é um rosto que não apresenta uma expressão particular. Uma boa máscara neutra representa um rosto universal, em estado “de calma, sem expressão concreta, em estado de equilíbrio” (LECOQ, 1997: 62)*. Ela pode ter, além do corte dos olhos – sem ângulos muito acentuados, que possam representar tensões ou gestos carregados –, abertura nas narinas e na boca para facilitar a respiração do ator. Geralmente utilizada na cor branca ou marrom, não deve apresentar sombreamentos, pois daria a ela a impressão de um rosto com a sua expressão paralisada. É aconselhável também não apresentar cores que a tornem muito chamativa (ver figura 2, abaixo).



FIGURA 2. Máscara neutra, em couro, confeccionada por Fernando Linares.

Há sempre uma expectativa, entre os iniciantes, em relação às condutas codificadas que devem ser aprendidas para lidar com as máscaras. Seja por que já leram sobre o assunto ou tiveram alguma experiência anterior. As perguntas, entre outras, são: como se segura? Como se veste ou se retira do rosto uma máscara? Pode-se falar sob uma máscara inteira?

Acredito que, para se ter uma imagem mental no decorrer do trabalho, pode ser útil antecipar algumas dessas orientações.

Por ser a máscara neutra a primeira com que o estudante entra em contato, cabe a ela a iniciação de grande parte da relação que se estabelecerá com todas as máscaras no futuro. Considero que o primeiro contato com a máscara tem uma importância fundamental para o desenvolvimento do trabalho e, por isso, costumo mostrá-las aos estudantes como se mostra uma jóia preciosa para quem sabe reconhecer o seu valor. Começo em círculo a passar as máscaras uma a uma aos estudantes, segurando nelas com o cuidado com que se toca o rosto de um bebê. Apanhando-as pelas bordas com as duas mãos abertas, as distribuo entre os estudantes para que sejam passadas de um colega ao outro, como se entrega uma criança recém nascida a alguém, e peço que sejam observadas com atenção e em silêncio. Esta relação com as máscaras será mantida durante todo o trabalho.

Ao segurá-la pelas bordas ou pelo queixo, devemos evitar o contato muito direto com ela, para impedir deixar marcas que, em cena, criem um foco que atraia o olhar do espectador e desvie a atenção do trabalho (ver figura 3, a seguir). Também é importante nunca apanhar uma máscara pelos orifícios dos olhos e nem sair carregando-a pelo elástico, uma vez que, a rigor, uma máscara deve sair da mesa diretamente para o rosto do ator.

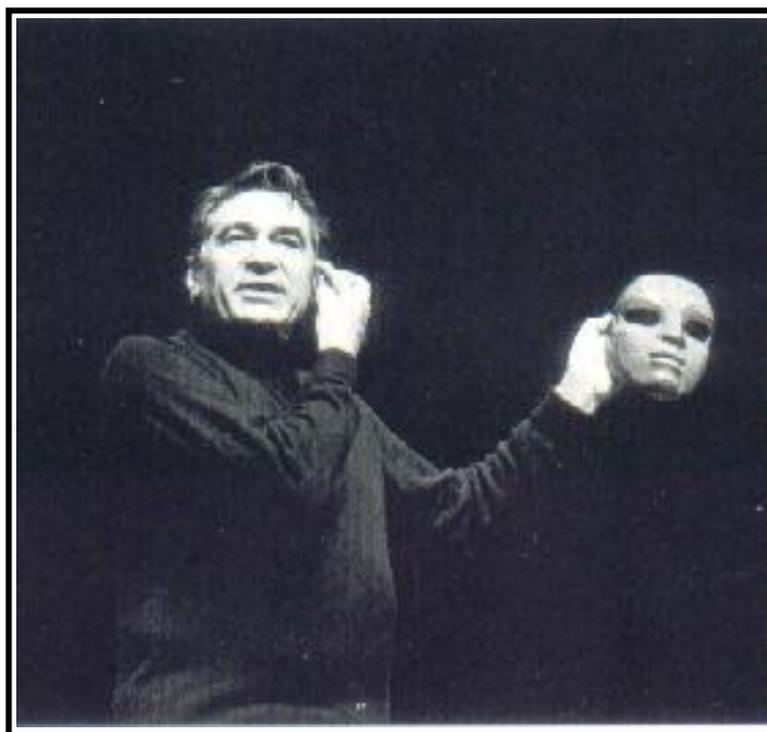


FIGURA 3. Jacques Lecoq, em demonstração com a máscara neutra.

Finalmente, veremos algumas questões que, em geral, são transmitidas como demandas apenas práticas e próprias do objeto máscara. No entanto, acredito que sejam também produto de uma escolha pessoal do artista, determinando, em grande parte, qual é a sua relação com este “mediador” que é a máscara. Em primeiro lugar, não se deve falar sob uma máscara que cobre todo o nosso rosto, mesmo que tenha abertura na boca. Deste modo, se a fala se faz necessária, devemos retirar a máscara ou levantá-la até a testa. Uma máscara deve permanecer sempre visível para o espectador. Isto limita as direções do rosto do ator em cena e, por isso, deve-se calcular uma angulação para que ela sempre seja vista e utilizar as diagonais, esquerda, direita, alta e baixa do fundo da sala. Ao terminar um exercício de frente para os espectadores, devemos deixar claro o momento final e, para isso, olhamos com a ponta do nariz para o chão, de forma que o espectador não veja mais a face da máscara. Mesmo os leigos percebem, com rapidez, esse gesto como parte de uma convenção própria da máscara que equivale ao ponto final na escrita. Jamais devemos deixar uma máscara sobre uma cadeira, arquibancada ou no chão. E por último, por convenção ou não, todos que trabalham com máscaras concordamos que, mesmo sobre a mesa e em segurança, uma máscara nunca deve ser colocada virada com o nariz para baixo. Comportamentos como estes, herdados ao

longo dos tempos, serão descritos no decurso deste trabalho de acordo com cada etapa do aprendizado.

4.4 Um ponto zero físico-mental.

Abordarei, aqui, o treinamento com a máscara neutra como um dos primeiros passos no desenvolvimento do trabalho da pré-expressividade, para que o ator descubra com esta máscara essa atitude interior amplificada em que, como vimos no capítulo III, é trabalhado o seu bios cênico, isto é, a sua “presença pura” em cena¹⁰². A máscara neutra contribui para ativar este nível pré-expressivo do trabalho do ator, deixando-o em condições de estabelecer um ponto zero físico-mental que deverá continuar presente, ao vestir, posteriormente, cada nova máscara, sejam elas máscaras de base ou expressivas.

Atualmente, muitos professores e diretores utilizam a máscara neutra como uma forma de proporcionar aos atores uma tomada de consciência sobre sua expressividade corporal e, assim, entender conceitos importantes como o de presença, disponibilidade, economia do gesto, tempo justo, escuta etc.

Ao utilizar a máscara neutra, de forma funcional, na preparação dos atores no início de um processo de ensaios, antes de partir para a construção de um personagem, o objetivo deste uso é, claramente, trabalhar o nível pré-expressivo do ator, ou seja, criar ou fortalecer uma qualidade especial de energia que potencialize a sua presença cênica.

Como técnica (entendendo sempre por técnica a codificação de determinados procedimentos organizados com uma coerência) codificada, a máscara neutra nunca poderá marcar o ator corporalmente com um comportamento estilizado. Na melhor das hipóteses, poderemos identificar um ator, que tenha utilizado a máscara neutra, pela qualidade da sua presença, isto é, da sua energia, e pela facilidade e autonomia corporal ao particularizar corpos distintos com diferentes máscaras expressivas ou ao interpretar personagens diferentes.

Como vimos, a primeira vez que um ator ou estudante veste uma máscara neutra em nosso trabalho de iniciação, ele já teve contato com algumas informações teóricas que fazem parte

¹⁰² Veja a este respeito o comentário de Moriake Watanabe, “*O corpo fictício*”, em “*A arte secreta do ator*” (BARBA e SAVARESE, 1995: 195). Um trecho, deste texto, pode ser conferido no Capítulo III desta dissertação.

da sua bagagem pessoal e que recebeu quando lhe foram mostradas as máscaras pela primeira vez. Assim, os primeiros exercícios práticos servem tanto para dirimir falsas expectativas e criar um leque de perspectivas em torno do uso da máscara, como para estabelecer um delineamento dos principais motores que devemos conquistar e que serão de fundamental importância para o desenvolvimento futuro.

O primeiro impacto, causado durante o treinamento ao utilizar uma máscara neutra, é a tomada de consciência da necessidade de ter que agir sem representar. Percebe-se a tendência, quase que compulsiva, de produzir movimentos e ações, antes de estar preparado para realizá-los com verdadeira necessidade e consciência. Ao sentir, com a face coberta, o corpo privado da voz e do rosto que expressam naturalmente a todo instante, tenta-se transmitir intenções substitutivas, tornando-se verborrágico. Neste caso, a tendência geral é utilizar gestos recorrentes e cotidianos de forma ilustrativa e explicativa. Segundo Decroux, que utilizava em algumas das suas aulas o rosto dos alunos coberto com um tecido para neutralizá-lo, 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 conseqüência, não muito belos. [...] O movimento do rosto não pode apagar os atributos íntimos. (DECROUX, 2000: 181)*

Por tudo isso, ao utilizar uma máscara neutra, somos obrigados a nos afastar dos nossos discursos cotidianos, desta diversidade de máscaras utilizadas para a sobrevivência do dia a dia, conduzindo, desta forma, à transposição da expressividade do rosto para que o nosso corpo resgate e desenvolva em cena seus atributos pessoais, que o preparam para o universo da cena. Vale a pena reiterar, pois estamos no início da experiência com a máscara neutra, que ao empregar a palavra corpo a utilizo no sentido dado por Decroux, isto é, o tronco como o centro da nossa expressão, de onde deverá nascer cada impulso que se tornará ação. Ao expor esta primazia dada ao tronco por Decroux na sua técnica codificada, Luís Otávio Burnier relata o exemplo utilizado por seu mestre em suas palestras. Ele diz:

Decroux ilustrava sua escolha com o seguinte exemplo: “Se eu pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim [ele fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisa de anos de estudo”. (BURNIER, 2001: 67)

Ao vestir a máscara, se evidencia aquilo que com o rosto descoberto já estava ali e que, ao cobri-lo, parece que se materializa e assume a condição de uma nova percepção, causando um impacto significativo e revelador nos estudantes e atores.

Escolhi dois pequenos trechos com as impressões dos estudantes, após ter experimentado o uso desta máscara, para exemplificar o seu impacto inicial. Vejamos o que um aluno escreve: “quando finalmente pus a máscara me vi em um outro mundo, o que pode parecer exagerado, mas procede, pois passei a ver as coisas de maneira diferente e a me portar para com o exterior de maneira distinta”¹⁰³. Outra aluna escreve: “Mas na minha vida pessoal, digo do dia-a-dia, estou mais atenta a questões que anteriormente passavam despercebidas. Até parece com a sensação de nascer novamente. É isso! Parece que estou nascendo novamente, porque uma outra ótica está aparecendo em minha vida”¹⁰⁴. Com estas impressões iniciais percebemos como se abre um canal transformador com relação ao aprendizado dos estudantes e como isto é importante para criar uma nova disponibilidade para desenvolver a auto-percepção, ampliando a sua consciência de que uma nova vida cênica começa a ser desvendada.

É interessante perceber como o fato de cobrir o rosto tem efeitos tão significativos na pessoa do ator. Acredito que começa aqui a construção de uma via de mão dupla que tem, por um lado, efeitos reveladores pelo simples fato de cobrir o rosto e, por outro lado, ao vestir a máscara neutra a percepção de um certo descompasso entre o corpo e a mente torna-se mais intensa e os movimentos se revelam com uma peculiar potencialidade. Parece que a nossa mente está, quase sempre, ou um passo atrás ou à frente das nossas ações. Para Lecoq,

o rosto do ator desaparece e o corpo passa a ser percebido mais intensamente. Em geral, ao falar com alguém se olha para seu rosto. Sob uma máscara neutra o que se olha é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto é o corpo! Todos os movimentos revelam-se, então, com um potencial especial. (LECOQ, 1997: 63)*

Assim, a máscara tem um efeito catalisador que atua, também, na integração do nosso corpo-mente. Portanto, começamos o caminho para tomar posse¹⁰⁵ de nós mesmos. Descobrimos uma nova forma de comportamento para estar em cena sem intermediação do rosto. Se “o rosto é o corpo”, o tronco será o centro da nossa expressão de onde deverá surgir cada

¹⁰³ Impressões do aluno Leonardo de Oliveira Cunha, do Curso de Formação de Atores, TU. UFMG., na disciplina “Interpretação Dramática II”, do primeiro semestre de 2003.

¹⁰⁴ Impressões da aluna Mônica Kukulka, do Curso de Formação de Atores, TU. UFMG, na disciplina “Interpretação Dramática II”, do primeiro semestre de 2005.

¹⁰⁵ No dicionário Aurélio: Do v. lat. *posse*, ‘ser capaz’, ‘poder’.

impulso para, assim, fluir para as extremidades com a mesma continuidade e economia com que a ressonância se propaga em um instrumento musical afinado. Assim, alguns impulsos que empurram as nossas intenções, ou parte deles, precisam ser retidos no espaço, na proporção justa, para que deixem manifestar o essencial das ações que devemos realizar naquele momento. Isto significa encontrar a medida justa para não representar as ações, para não adicionar conteúdos que se tornem gesticulações particulares que venham a comunicar intenções ou emoções pessoais do ator.

A máscara neutra representa a instalação do estado físico da calma e pode-se dizer que este é o primeiro contato em que o ator fica ao serviço de um estado interior ativo que deve estar sob seu absoluto controle. Estado que o afasta do seu corpo cotidiano, pois esta calma nada tem a ver com relaxamento em cena. Eugenio Barba cita, em *A arte secreta do ator*, uma sentença taoísta que bem pode definir o estado necessário a um ator com máscara neutra: “a serenidade que tranquiliza não é a verdadeira serenidade, só quando existe serenidade em movimento é que se manifesta o ritmo universal” (BARBA, 1995: 88). É um estado de absoluta presença, de extrema abertura para a vivência do tempo presente. Utilizar de forma ativa todos os sentidos requer uma integral atenção e domínio para fazer o essencial, estando com total controle dos impulsos mais sutis. Esse estado é presente e é ativo, pois esta calma não é passividade e para ser sustentada deve haver um grande gasto de energia.

Deve-se desenvolver, portanto, um estado de atenção e prontidão que demanda um domínio muscular intenso, que se pode manifestar exteriormente em níveis sutis, como uma *energia* latente guardada, retida pelo ator, que se revela mais no tempo do que no espaço e, na aparente impressão de imobilidade, o corpo se encontra em plena atividade interna, que Barba define como “algo que pulsa na imobilidade e no silêncio” (BARBA, 1995: 81). Esta nova relação que se estabelece com a energia interna pode ser experimentada com a máscara neutra pela necessidade que o ator tem de reter e controlar grande parte dos seus impulsos para depurar cada ação que realiza. Por esta via, o ator estará à procura do que elas têm de essencial para que, assim, se tornem ações econômicas e eficazes. E, as consideramos universais, pois ainda não há nem tipos ou personagens. O que há é uma energia acima do normal que se pode manifestar na aparente imobilidade, gerando pura presença cênica que estabelece um ponto zero físico-mental. Para Lecoq: “A máscara neutra acrescenta essencialmente a presença do ator no espaço que o circunda. Situa-o num estado de

descobrimos, de abertura, de disponibilidade para receber. Permite-lhe olhar, ouvir, sentir, tocar as coisas elementares, com o frescor da primeira vez”. (LECOQ, 1997: 62)*

Sempre é bom lembrar que se trata de uma máscara que não fala e, como vimos, nunca irá agir de forma particularizada e muito menos psicológica, portanto estamos aprendendo com o corpo/mente a estabelecer, por um lado, as novas relações com os nossos impulsos internos para construir a própria presença no espaço e realizar as ações mais elementares e, por outro lado, como veremos a seguir, como nos relacionaremos com o espaço exterior. Não se trata de um exercício intelectual, apreendemos no nível pré-expressivo questões essenciais de uma pré-dramaturgia.

4.5 Escuta.

A escuta é um dos principais instrumentos de trabalho de que deve dispor um ator para potencializar a sua presença cênica. Por esta razão, ela é abordada no início do treinamento com a máscara neutra e será aprimorada de acordo com as exigências específicas de cada nova etapa do aprendizado. O ator deve desenvolver e aumentar sua capacidade de escuta em cena, pois, infelizmente, no dia a dia, ela se torna precária e rotineira. Por isto, os exercícios de escuta desenvolvidos com esta máscara têm uma importância fundamental. Eles determinam, já desde o início do aprendizado, o grau de organicidade que poderá ser atingido no futuro.

Os exercícios de escuta dão ao estudante uma grande versatilidade para que entre com consciência, domínio, e com a calma necessária, em contato com seus sentidos, que devem estar desenvolvidos especificamente para a representação em cena, de modo que ele fique livre de determinadas tensões e das preocupações iniciais que o impedem de tirar o máximo proveito da sua expressividade e criatividade.

Assim, o primeiro compromisso que o treinamento exige do ator é esse empenho pessoal para desconstruir, continuamente, atitudes, condicionamentos e comportamentos usuais do seu cotidiano. Por isso, ele deve iniciar um trabalho para restaurar o *contato* com a sua sensibilidade e espontaneidade.

Desta forma, para *escutar* verdadeiramente deve haver um comprometimento pessoal com esta ação voluntária que nos coloca em sintonia e cumplicidade conosco e com os parceiros, ou seja, entregar-nos a nós e aos outros voluntariamente e, de certa maneira, em um esvaziamento de nós mesmos. Esse esvaziar-se é um exercício em que nos colocamos conscientemente em perigo. Por outro lado, ao conquistar esta disponibilidade para a escuta, sentimos imediatamente importantes resultados, pois percebemos que agimos no presente e utilizamos o nosso potencial criativo liberto de pensamentos e atitudes preconcebidas. Valorizamos, desta maneira, nosso ser intuitivo e espontâneo que nos mantém longe do resguardo da forma pronta e aparentemente “segura”, que muitas vezes leva à repetição dos nossos clichês. Fazemos do risco um hábito profícuo para o nosso desenvolvimento.

O ator em cena tem que se colocar em perigo. Procurando correr riscos o tempo todo, ele desafia leis que são naturais ao ser humano, que sempre procura o prazer, o equilíbrio e o conforto corporal e emocional. Colocar-se em risco não deve gerar um sentimento de obrigação ou compromisso permanente com o acerto nas suas escolhas, ao contrário, trata-se de assumir uma atitude de honestidade e coerência com esta escolha como artista que procura alargar sua capacidade para renovar-se e ampliar seus horizontes a todo momento. Esta atitude ousada pode conduzir ao erro a qualquer momento, mas, ao mesmo tempo, cria as condições propícias para uma maior liberdade e espontaneidade em cena. É preciso não esquecer que, no período inicial do trabalho, o erro é muitas vezes o que garante o bom aprendizado. É por uma via negativa que se reconhece o que, definitivamente, não é da linguagem da máscara, prevenindo o estudante para que não se perca em atalhos que lhe proporcionam resultados aparentes e que somente se percebem como tais a partir da prática do erro, que evidencia a sua ineficácia.

A escuta como ferramenta para o ator que se inicia no trabalho com máscaras deve ter uma abrangência que atinja todos os aspectos da comunicação envolvidos em nossa arte, ela é, como aponta a professora Mariana de Lima Muniz, em sua tese de doutorado *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*: “O pilar fundamental da improvisação [...] ao improvisar, a escuta de si, dos seus parceiros e do público é condição *sine qua non* para a construção da ação dramática. O bloqueio de uma improvisação deve-se, na maior parte das vezes, à dificuldade de escutar em cena” (MUNIZ, 2005: 271)*. A pesquisadora também nos chama a atenção para o fato de que a escuta deve ser: “total e englobar nossos cinco sentidos”. (MUNIZ, 2005: 272)*

Nesta etapa inicial do treinamento do nível pré-expressivo, com a máscara neutra, o foco se encontra na escuta de si, que é abordada como uma *curiosidade* total que devemos desenvolver com os cinco sentidos. A partir dessa curiosidade extrema, o ator poderá vivenciar um estado de abertura que lhe permitirá aceitar e se relacionar com todos os elementos que o rodeiam de forma completa, intensa, gerando “uma escuta ativa direcionada e transformadora da ação ou da situação” (MUNIZ, 2005: 272)*, pois a curiosidade tem esse caráter ativo do desejo irreprimível de saber, ver, ouvir, sentir, interferir e, portanto, é “transformadora”, também, do próprio indivíduo.

Assim, o verdadeiro *contato* modifica as ações no *aqui/agora*. Por isso, tudo com que o ator se relaciona em cena deve atingi-lo e promover uma resposta de um quilate maior e num tempo cada vez menor do que ele está acostumado nos padrões cotidianos e que, portanto, ecoará com mais força em sua sensibilidade, conduzindo-o a fazer escolhas mais intuitivas do que racionais. Isto se aplica a todos os elementos que fazem parte da cena. A começar pelo contato que o ator estabelece com as imagens criadas em seu próprio interior; por mais fugazes que elas sejam.

Ao exercitar os sentidos de forma renovada, tudo atingirá a sensibilidade do ator com mais força. O ator, como vimos, não deve tentar reconhecer intelectualmente os estímulos, mas, ao contrário, deve recebê-los como se fosse a primeira vez que entra “fisicamente” em contato com cada novo elemento que o estimula e deixar que eles o atinjam com maior intensidade. Uma vez que cada experiência vivida sempre é particular, nova, se entramos em *contato* com ela de forma aberta e verdadeira, ressoará sempre viva a cada novo contato. Estamos colocando, assim, uma lente de aumento direcionada para os nossos cinco sentidos e isto nos obriga a dar um valor maior do que costumamos dar cotidianamente à nossa autopercepção.

A escuta de si, trabalhada com esta máscara, não é, por si só, um instrumento que garanta ao ator um bom desempenho durante a prática dos exercícios. Ela é, antes de tudo, o alicerce que cria uma maior predisposição no ator para apreender e receber os estímulos que são colocados à sua disposição no espaço cênico, que também podem ser criados pela sua própria imaginação, para, assim, fisicalisá-los de forma que suas ações se tornem orgânicas, seguindo os princípios da calma, da economia e da precisão para realizar cada movimento, de forma a encontrar o tônus muscular justo para conquistar a dinâmica de cada ação como se vivenciasse uma segunda natureza, isenta de qualquer expressão que denote um estado psicológico. Entrar no território da neutralidade com esta máscara, a partir do conceito de

escuta de si, é encontrar, com absoluto controle sobre as próprias ações, os princípios essenciais da representação. Para Lecoq, devemos *entrar* na máscara neutra

como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem senão um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. Ao contrário, a máscara neutra está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se o justo, dentro de uma economia dos seus gestos e das suas ações. Trabalhar o movimento a partir do neutro proporciona os pontos de apoio essenciais para a atuação que chegará depois. Porque, ao conhecer o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos. [...] A máscara neutra constitui uma referência para todos. (LECOQ, 1997: 62-63)*

Assim, a máscara neutra torna-se uma experiência que pode ser comparada à criação de uma “personagem sem personagem” em que o ator experimenta um estado de presença e “concavidade”¹⁰⁶ físico-mental que se tornará uma referência primordial que lhe abrirá as portas de entrada para os estímulos e desafios que encontrará nas etapas seguintes de uma atuação teatral que tem como foco principal a sua corporalidade.

4.6 Exercícios preliminares com máscara neutra.

Uma vez que acredito que determinadas questões somente podem vir à tona a partir da exemplificação de alguns exercícios específicos, será abordada, agora, a máscara neutra em seus aspectos práticos e, desta forma, poderemos perceber com mais nitidez a sua eficácia pedagógica.

Os dois exercícios, que apresento a seguir, pertencem a uma etapa preliminar que se fez necessária por dois motivos: o primeiro atende à necessidade de “entrar” na máscara neutra o mais rapidamente possível para diminuir a carga de expectativa e ansiedade após a sua apresentação, e serve, também, para medir o grau de conforto ou desconforto que cada estudante sente ao vestir a máscara neutra pela primeira vez e, deste modo, servirá de alerta para dosar o tempo dado a cada estudante para a realização dos exercícios seguintes. Em

¹⁰⁶ Esta imagem de um ator “côncavo”, utilizada por Ariane Mnouchkine (MNOUCHKINE; 2010: 63), significa estar aberto a novas propostas e experimentações. Esta metáfora era muito utilizada, nas oficinas de máscaras balinesas de que participei com os professores Stephane Brodt e Ana Cláudia Teixeira.

segundo lugar, realizo outro exercício que se tem mostrado de grande utilidade para a introdução à máscara neutra e se tornou, em meu trabalho, um instrumento proveitoso para que os estudantes tomem consciência das suas características cotidianas de utilização do seu próprio corpo e compreendam melhor o sentido de esvaziamento ou despersonalização que, como veremos, conduz à ideia de um corpo universal.

4.6.1 O primeiro contato com a máscara neutra.

Vejamos a proposta do primeiro exercício que realizo no treinamento com a máscara neutra: de costas para a platéia, virar para frente, olhar para a cadeira, andar até ficar na sua frente, sentar-se, olhar o espaço, olhar para a classe e, com o olhar, escolher um dos colegas, logo levantar-se e andar em direção a ele¹⁰⁷.

Como a máscara é vestida de costas para a classe, a ação de virar-se para a platéia já fornece material suficiente para compreender a força contida neste objeto que amplifica a sua presença no espaço cênico. Assim, o estudante percebe com mais nitidez, o peso do seu corpo, como se modifica a sua respiração e o faz tomar consciência dos incontrolláveis movimentos involuntários do seu corpo, dos seus olhos e da sua mente. Isto já acontece geralmente nesta primeira ação de virar-se para a platéia, quando o exercício apenas começou.

O exercício acima é realizado pela turma inteira sem que se faça, ainda, nenhum comentário individual. Assim que todos os estudantes realizaram a primeira rodada, conversamos sobre as primeiras impressões. Esta conversa é muito importante e nela se percebe que a neutralidade é um conceito muito amplo, pois cada pessoa tem a sua maneira de ser neutro, portanto não se trata de um padrão fixo. Não há fórmulas. Contamos com algumas práticas que se apresentam, inicialmente, como pistas valiosas. Nenhum professor pode nos ensinar a descobrir o que está dentro de nós, no entanto, para isto podemos ser ajudados.

Ao vestir a máscara neutra, percebemos a relutância em abandonar nossos gestos recorrentes que caracterizam nosso “eu” cotidiano. Travamos, assim, uma luta consciente contra a

¹⁰⁷ Este exercício me foi transmitido pessoalmente pela bailarina, atriz e cantora Mônica Tavares em encontros para trocas de experiências que realizamos em diversas oportunidades. Pela sua simplicidade tem se tornado muito útil para o contato inicial do estudante.

necessária despersonalização e, por mais que entendamos que devemos nos despir temporariamente da nossa Persona social, ficamos vulneráveis perante nós mesmos.

Percebemos também, nesta primeira experiência, a importância da concentração como um sustentáculo do trabalho do ator. Sem ela nossas energias se dispersam, o que nos afasta da possibilidade de vivenciar o aqui/agora. Estar em cena com verdadeira presença é um ato de entrega em que o nível de compromisso, concentração ou atenção cênica não é uma escolha pessoal que permita gradações mais ou menos esmeradas, deve ser, “antes de tudo, a completa concentração de toda a natureza do ator”. (STANISLAVSKI, 1989: 14)

4.6.2 Passos preliminares.

O segundo exercício se inicia sem a máscara e é realizado em duplas. Podem ser trabalhadas três ou quatro duplas, que dividem simultaneamente o mesmo espaço de acordo com a capacidade da sala e o número de máscaras de que se disponha. No entanto, cada dupla será independente da outra, embora todas sigam as mesmas orientações. É aconselhável que as duplas sejam formadas com estudantes com biótipos parecidos, todavia, isto não é indispensável¹⁰⁸.

O estudante *A* caminha pelo espaço, mantendo seu jeito normal de caminhar, e o seu andamento deve ser constante. O estudante *B* caminhará atrás dele a uma distância necessária para observar o parceiro dos pés à cabeça, acompanhando-o com o movimento dos olhos, sem a necessidade de movimentar o pescoço para, assim, começar a reproduzir, em seu próprio corpo, o andar, a postura corporal, o andamento e todo e qualquer detalhe que seja capaz de corporificar. Ao ouvir um determinado comando, *B* deverá parar em um ponto estratégico da sala, sem abandonar as características físicas já conquistadas, e continuará observando de todos os ângulos possíveis para incorporar os novos detalhes de *A* que continuará se deslocando pela sala. A um novo comando, *A* passará na frente de *B* para que ele possa continuar seguindo-o na sua caminhada. A um novo comando *A* se deslocará lateralmente e diminuirá o seu andamento para deixar *B* passar à sua frente. *B*, sem modificar-se em nada,

¹⁰⁸ Este exercício é produto da adaptação de exercícios de observação bastante explorados na pedagogia teatral, portanto, difícil de precisar a sua origem.

lhe apresentará a virtual fisicalização da sua imagem. Observando *B*, como um espelho que se desloca à sua frente, *A* deverá reconhecer aquelas características pessoais que nada tem a ver com a ideia de neutralidade que foram levantadas no primeiro exercício e realizará as mudanças corporais necessárias. Sem realizar nenhuma parada será realizado novamente o mesmo procedimento do início. Assim, a um novo comando, *B* se deslocará lateralmente e diminuirá o andamento para deixar passar *A*, já com suas novas características físicas. *B* deverá olhar para *A* sem guardar nenhum vestígio corporal da etapa anterior e deverá, em face das mudanças acontecidas, proceder à fisicalização de forma a imaginar que o seu corpo agora é uma enorme lupa que amplia cada detalhe que percebe em *A*. De modo geral, na etapa final desta nova sequência, em que se repetem os mesmos procedimentos da etapa anterior, *A* andará atrás de *B* consideravelmente mudado na direção da economia. *A* continuará andando pela sala e sem alterar em nada as suas características físicas e o seu andamento, deixará que lhe seja calçada uma máscara neutra no rosto. A partir deste estágio, o estudante deverá, atendendo aos comandos, realizar em intervalos de tempos por ele determinados, entre outras ações, as seguintes: parar e retomar a caminhada; parar, levantar um braço e abaixá-lo e retomar a caminhada; parar, levantar os dois braços e abaixá-los e retomar a caminhada; parar, agachar-se e levantar-se e retomar a caminhada; parar, olhar em uma determinada direção e retomar a caminhada nesta direção. Cada ação deverá ser totalmente concluída para ser iniciada a seguinte e se deverá procurar um *tempo justo* para realizar cada ação (nem rápido nem lento) para que esta não sugira nenhuma intenção nem denote nenhuma atitude particular, estado físico ou psicológico. Finalmente, dirigindo-se a um dos cantos da sala deverá permanecer em pé, observando o exercício já iniciado há algum tempo pelas novas duplas.

Na parte inicial deste exercício, o estudante percebe uma boa parte das suas características pessoais para lidar com o seu corpo cotidiano ao andar no espaço, tomando consciência, em alguns casos, dos desalinhamentos corporais adquiridos no dia a dia. A partir da ideia de “espelhamento” que se reflete no corpo do outro colega, é preparada a caminhada inicial para a despersonalização necessária para compreender o conceito de neutralidade e, desta forma, recuperamos o eixo de equilíbrio corporal. Devemos, neste momento, tomar muito cuidado para não deixar que se desenvolva a ideia, bastante comum entre os estudantes, de que as características próprias são interpretadas como defeitos pessoais. Ao contrário, a despersonalização em cena preservará a sua individualidade em uma situação de representação e, se é verdade que são percebidos alguns vícios posturais, a correção destes,

faz parte de uma tomada de consciência corporal que esta máscara promove de forma muito clara e objetiva. Por outro lado, outros estudantes percebem características que demonstram economia e equilíbrio já na primeira caminhada, o que facilita o primeiro contato com a máscara neutra. A seguir, é discutido com os estudantes o seu desempenho após ter vestido a máscara e abordamos as questões relacionadas ao tempo justo para a realização de ações que se encaminhem na direção da neutralidade. Assim, procuramos perceber, por contraste, que ações realizadas num tempo muito lento ou executadas com um ímpeto repentino, denotam intenções que (mesmo que não seja esta a intenção do estudante), conduzem a imaginação do espectador a interpretá-las como intenções, com as quais essas ações assumem conteúdos dramáticos que criam um fundo psicológico.

4.7 Acordar para o *aqui/agora*.

Ao iniciar este exercício, os estudantes já realizaram o seu treinamento físico e se encontram com os seus corpos prontos para vestir a máscara¹⁰⁹. Embora eles já tenham experimentado as máscaras por duas vezes, nas etapas preliminares, este exercício simboliza o nascimento da máscara neutra e sempre é um dos primeiros a ser trabalhado. Trata-se do primeiro acordar¹¹⁰ da máscara, sem passado, sem futuro, sem uma cultura que nos ajude e resolva este “simples” desafio: Como despertar? Como movimentar-nos de forma neutra, sem deixar escapar nosso “jeito” pessoal? O que fazemos? Para onde olhamos? Devemos descobrir o mundo com um corpo que não toma partido, que recebe e age com disponibilidade no *aqui/agora*.

Assim, neste exercício, o estudante, deitado de costas no chão e de olhos fechados, deve procurar uma posição que não caracterize uma maneira particular de estar deitado. Ele recebe uma máscara que lhe é colocada à altura do seu diafragma com o queixo apontado em direção ao seu rosto. Ele é instruído para que, com seu tato, reconheça a máscara e, ao mesmo tempo,

¹⁰⁹ Neste exercício, a utilização da imagem de um gigante que acorda, em alguns casos, serve de apoio para que os estudantes sustentem a sua presença durante todo o tempo do exercício. Esta proposta era utilizada na oficina em que realizei, como aluno, minha primeira experiência de máscara neutra, com a professora italiana Arielle Genovese. Esta imagem remete, claramente, ao corpo do “ator dilatado”. (DECROUX, 2000: 110)*

¹¹⁰ A dinâmica descrita neste exercício me foi transmitida pela diretora e professora de teatro Tiche Vianna. Embora Lecoq o apresente em seu livro “El cuerpo poético”, como o primeiro tema pedagógico trabalhado com a máscara neutra, como se pode verificar, ele não descreve a sua dinâmica em detalhes, ele escreve: “Em estado de repouso, no chão em relaxamento, peço aos alunos que ‘acordem pela primeira vez’. Uma vez acordada a máscara, o que posso fazer? Como posso mover-me?”. (LECOQ, 1997: 64)*

vá formando uma imagem mental do rosto que ele vestirá. Após esse reconhecimento, ele deve colocar a máscara de frente ao seu rosto como se olhasse num espelho. Posteriormente, ainda de olhos fechados, ele veste a máscara e, assim, se inicia o momento em que a máscara está dormindo (se o estudante achar necessário pode procurar uma nova posição, desde que mantenha a não-particularização física).

Ao abrir os olhos pela primeira vez, a máscara neutra encontrará, além do seu próprio corpo, o espaço, um considerável número de objetos que foram espalhados pela sala e a presença de outro estudante, que o acompanhará na sua primeira caminhada e com o qual deverá estabelecer uma relação de cumplicidade ao entrar em contato, seja visual ou fisicamente, com cada elemento que o circunda. Esta cumplicidade com o parceiro deve ser estabelecida através do contato visual e, para isso, deve utilizar o movimento da cabeça de forma a valer-se, como já foi dito anteriormente, da ponta do nariz como guia dos seus olhos. Este movimento deve ser preciso, de forma que fique bem clara cada nova ação, respeitando seu início, meio e fim.

O interesse do cúmplice deve ser mantido pela intensidade com que a máscara se relaciona no tempo presente com cada objeto e, ao mesmo tempo, pela conquista de uma dinâmica que garanta sua imparcialidade. Neste sentido, o olhar do cúmplice, de escuta aberta, funciona neste exercício como um espelho (já que o cúmplice não deve tomar partido nas ações do outro) em que a máscara neutra confirma se os contatos que estabelece com seu entorno, por meio dos seus sentidos, conseguem a economia para que as suas ações se tornem essenciais. Por isto, ao tentar encontrar o estado neutro, o estudante se deve conduzir na direção da simplicidade e da economia de forma a realizar o essencial de cada ação, deixando que emane do seu interior, evitando atalhos, truques ou gesticulações que prenunciem ou narrem as suas intenções.

Neste primeiro despertar, exige-se do ator que esteja fisicamente disponível e se coloque em um estado de abertura total para receber e descobrir os estímulos mais elementares dentro dele. Deve encontrar as impressões e reações mais profundas ao explorar seu entorno, ouvir, ver, sentir, cheirar e tocar os objetos como se fosse a primeira vez que entra em contato com o mundo. Assim como uma criança explora e descobre que existe um lado de fora e sente cada novo contato como único em intensidade e frescor, o ator deve re-descobrir-se para renovar-se sensitivamente. Também devemos aproveitar este momento para redescobrir a diferença entre

realizar meros movimentos ou deslocamentos no espaço e fazer ações verdadeiras, nascidas de motivações determinadas pelo interesse da escuta aberta e amplificada dos nossos sentidos. Sempre é bom lembrar que, ao vestir uma máscara neutra, devemos conduzir-nos em direção a um *corpo universal*. Um corpo que se torne, como vimos: “uma página em branco” (LECOQ, 1997: 62)*, na qual, futuramente, se poderá imprimir a nossa escrita corporal ao utilizarmos outras máscaras.

Com esta máscara, percebemos com intensidade que estamos verdadeiramente a sós com o nosso corpo e pensamentos e, assim, compreendemos que tudo depende de assumir o controle de nós mesmo. Percebemos as nossas ansiedades e dificuldade em dominar nosso próprio corpo e, ao mesmo tempo, a máscara nos aponta a necessidade que temos de apropriar-nos dele, sem vícios, agindo no tempo presente, sem pressa ou retardamento das nossas ações. Portanto, a partir deste momento, o estudante deve procurar compreender o significado de colocar-se totalmente a serviço de uma máscara. Antes de querer acertar logo no início da viagem, procurando fórmulas prontas (como mimar ou representar as ações), deve-se construir um terreno propício, interiormente, que nos desnude de tudo o que é idealizado *a priori*. No primeiro contato com a máscara neutra, percebemos que temos um corpo que é pura expressividade (e isto é muito bom!). Compreendemos que o menor movimento, seja ele intencional ou não, cria um significado em cena e que, por mais que queiramos negá-lo ou destituí-lo da sua importância, isto não é possível, pois já foi lançado ao exterior e tornou-se escrita no espaço. Ao tomar consciência da necessidade de descobrir fisicamente o valor de sermos econômicos em nossas ações, percebemos uma nova dimensão e sentido da representação teatral e valorizamos o espaço cênico como um lugar em que a comunicação deve dar-se a partir da síntese da ação.

4.8 A descoberta das dinâmicas das situações.

A máscara neutra tem a característica de colocar-nos em situações que promovem a despersonalização individual. Por outro lado, durante as aulas, ao observar os exercícios realizados por outros colegas, percebemos, ao mesmo tempo, que a ação cênica se particulariza, que os corpos femininos e masculinos têm características diferenciadas e as particularidades anatômicas de cada pessoa podem individualizar-se dentro do princípio da neutralidade. Aprendemos que não existe um modelo fixo a ser seguido e que, ao aceitar o

conceito de neutralidade, como nos ensina Lecoq “a ideia de que todos os indivíduos se parecem, é correta e, ao mesmo tempo, totalmente falsa. A universalidade não é a uniformidade” (LECOQ, 1997: 65)*. Deste modo, numa etapa ulterior do trabalho, a máscara neutra avança para o desenvolvimento de temas realistas, com o intuito de evidenciar que a neutralidade também pode ser abordada em circunstâncias do dia-a-dia, para compreender a fundo a dinâmica destas situações. Assim, Lecoq, orienta para abordar temas “da vida cotidiana, clichês muito melodramáticos” (LECOQ, 1997 : 65)*, como é tratado no exercício *O adeus ao navio*. Neste exercício, a máscara se relaciona com um espaço imaginário e cada estudante constrói seu próprio ambiente de pessoas, sons, cores, cheiros etc. Vejamos seu enunciado:

Um amigo muito querido encontra-se a bordo de um navio para viajar para muito longe, para o outro extremo do mundo e acreditamos que nunca mais o veremos. No momento da partida, nos precipitamos à beira do cais do porto para dirigir-lhe o último gesto de adeus. [...] Formo parte de alguém, temos... um corpo para ambos, e de repente uma parte deste corpo se separa do meu. Vou atrás dela para poder retê-la... porém, não há nada que fazer! Foi embora, estou separado de uma parte de mim mesmo e, no entanto, conservo dela algo inefável, uma espécie de tristeza do corpo, de nostalgia do corpo. Finalmente, aceito aquele adeus! (LECOQ, 1997: 66)*

Ao abordar o tema do adeus, Lecoq pretende que compreendamos que, ao afastarmos tudo aquilo que sob essas circunstâncias caracterizaria um indivíduo ou uma personagem, ainda assim, podemos experimentar estados físicos intensos em que se manifesta exclusivamente a dinâmica de um tema predeterminado. Desta forma, a curiosidade desenvolvida com esta máscara em exercícios anteriores, colocada ao serviço de uma situação que no cotidiano revelaria emoções particularizadas, deverá encontrar na presença de um *corpo decidido*, a urgência justa que revele a dinâmica das ações essenciais a todos os seres humanos. Deste modo

somente a máscara neutra permite abordar a dinâmica profunda da situação. O adeus não é uma ideia, é um acontecimento que pode ser observado quase que cientificamente. Fazer com que os atores trabalhem este tema é um excelente meio para observá-los, sentir a sua presença... ver se seus gestos e seu corpo “pertencem” a todos, se conseguem encaminhar-se em direção ao denominador comum do gesto, reconhecível para todos: o adeus de todos os adeuses. Com a máscara neutra, cada pessoa percebe que é o que “pertence” a todo o mundo, e é então quando os matizes aparecem com força. Estes matizes não provêm dos personagens, uma vez que ainda não existem, mas de todo tipo de diferenças que há entre as pessoas que atuam. Os corpos são diferentes, porém se parecem naquilo que os une: o adeus. (LECOQ, 1997: 66-67)*

É, portanto, com a máscara neutra que se percebe com clareza que, vivenciando o estado de calma e economia de cada movimento e a partir de mudanças de dinâmicas extremamente sutis, somos capazes de conduzir-nos em direção a esse “denominador comum do gesto” (LECOQ, 1997: 67)*. Assim é possível transitar fisicamente por um determinado tema,

mesmo quando este tema nos exige lidar com situações de grande impacto emocional, nas quais sofremos mudanças transformadoras da nossa condição humana, como acontece em exercícios como o da perda da lavoura¹¹¹. Nesta situação, a máscara se dirige, após a ocorrência de uma tempestade ou de uma intensa seca, ao lugar onde se encontrava a sua plantação e vê à sua frente a total perda da lavoura. Como encarar a constatação desta situação que gera uma absoluta impotência, frustração e prejuízo? Estamos frente à perda do nosso principal sustento, perante um estrago que coloca a sobrevivência e o nosso futuro pessoal e da nossa família sob extremo risco. Finalmente, como aceitar esta situação, e retornar para casa, transformados por aquilo que acabamos de verificar? Ao vestir uma máscara neutra e enfrentar circunstâncias que apresentam acontecimentos tão extremos, como os propostos nos dois últimos exercícios, os estudantes descobrem que estas situações, cujos motores conduzem ao encontro dos traços comuns a todos os indivíduos, representam a chave para a realização de uma ação cênica eficaz. Assim, posteriormente podemos analisar e refletir juntos sobre os momentos em que surgem as atitudes corporais neutras quando se encontra o tempo justo para pontuar o início ou fim de uma ação, retendo-a com precisão no espaço, para iniciar a transição para a ação seguinte. Mesmo que estes momentos apareçam de forma esporádica, serão referências extremamente úteis nas etapas posteriores ao abordar as atitudes expressivas com as outras máscaras de base. Verificamos que é pela qualidade da economia e da precisão, que se consegue pontuar com atitudes físicas cada momento que estrutura uma ação cênica e que, a partir da precisão para retirar da ação as partes que podem ser consideradas como ruídos, por trazerem uma intenção, o ator compõe uma determinada ação e encontra as mais sutis mudanças do tônus muscular para deter a ação no momento exato em que esta atinge a sua maior eficácia e, ao mesmo tempo, fica isenta de qualquer qualidade que acrescente um ponto de vista pessoal. Deste modo, nesta experiência com a máscara neutra, mesmo quando abordamos temas extraídos do cotidiano, nos afastamos da forma *natural* de realizar uma ação e, também, da necessidade de qualquer envolvimento psicológico com a situação, sem nenhuma perda da verossimilhança da ação.

111 Realizei este exercício no primeiro contato com a máscara neutra com a professora italiana Ariel Genovese (com quem tive a primeira experiência com a máscara neutra). Desconheço se faz parte da temática de exercícios aprendidos com Lecoq ou se se trata de uma adaptação feita pela professora.

4.9 “Ser”, e não, “fazer”.

“A viagem elementar” é um exercício em que Lecoq desenvolve o que ele chama de pré-identificação. A máscara neutra deverá empreender uma viagem pela natureza e na qual o ator é preparado, “para o grande trabalho sobre as identificações”¹¹² (LECOQ, 1997: 68)*. Propõe-se, neste caso, o contato com a natureza de forma a abordar “a vida como primeira leitura” (LECOQ, 1997: 74)*. Deste modo, a máscara é conduzida, inicialmente, a realizar uma viagem por uma natureza que se encontra em estado de equilíbrio. Esta viagem, em geral, compreende uma jornada desde o acordar da máscara numa praia em que se atravessa a areia e se entra num bosque, percorrendo a sua extensão, passando entre a vegetação e as árvores. Em seguida encontramos uma montanha e a escalamos até o topo, de onde se verá primeiro um rio, depois uma planície e, finalmente, o deserto. Depois de atravessá-los se encerra a viagem ao depararmos-nos com o pôr do sol.

Ao nos relacionarmos com as imagens criadas na nossa mente, devemos estabelecer a mesma relação que experimentamos no primeiro acordar. Entregando-nos às imagens com a mesma (e intensa) curiosidade com que contemplamos um verdadeiro pôr do sol, frente a uma paisagem paradisíaca. Ao mesmo tempo em que a imagem nos deixa absortos, inicialmente entrando em nós pelos olhos, nos contagia cada célula e cria a sensação de amplificar a nossa presença, pois nos tornamos um pouco aquilo que vemos e sentimos naquele momento. Desta forma, diz Lecoq: “Quando atravesso o bosque *eu sou* o bosque. No topo da montanha tenho a impressão de que os meus pés são o vale e que eu mesmo sou a montanha” (LECOQ, 1997: 68)*.

Em um segundo momento, enfrenta-se essa natureza em circunstâncias que se tornam radicais e que “levam os atores a viver situações que nunca antes vivenciaram, a fazer movimentos muito difíceis que nunca fizeram, para que seu corpo reaja ao limite das suas possibilidades na urgência e no imaginário” (LECOQ, 1997: 69)*, assim, devemos confrontar-nos com situações em que

o mar está furioso, somos lançados na praia pelas ondas. Uma chuva torrencial varre a praia. O bosque, progressivamente, arde em chamas. Quando chegamos ao alto da montanha, a terra treme, há um deslizamento de terra e nos precipitamos em direção à correnteza, que avança provocando uma grade enchente. Seguramo-nos aos troncos e, finalmente, chegamos ao deserto onde encontramos uma tempestade de areia. (LECOQ, 1997: 68-69)*

¹¹² Ver o capítulo I.

Ao trabalhar a identificação com os quatro elementos da natureza, o estudante tem que se colocar a serviço deles e deve ficar bem claro, já desde a primeira tentativa, que se está exercitando “ser” o elemento e não “fazê-lo”, deve representá-lo, porém jogando com a ideia da identificação “como se” fosse água, terra, fogo ou ar para encontrar as diferentes dinâmicas psicofísicas que cada elemento lhe exige. Portanto, identificar-se, neste caso, é um processo não-psicológico que envolve o ator por completo e se processa da seguinte forma: “Estou frente ao mar, olho para ele, o respiro. Minha respiração compassa-se com o movimento das ondas e, progressivamente, a imagem inverte-se e eu mesmo me converto no mar” (LECOQ, 1997: 70)*. Temo, aqui, a clara imagem da construção de uma “personagem neutra”, como uma segunda natureza orgânica do ator.

Cada elemento deve ser explorado em diferentes estados, desde os mais serenos aos mais intensos e vigorosos. Nesta ampla gama de forças da natureza, encontramos todo tipo diferente de tónus para desenvolver fisicamente nossa percepção e controle muscular. Não se trata de aumentar o repertório gestual do ator. Ao contrário, trata-se de desenvolver as diferentes dinâmicas encontradas nos elementos da natureza ou mesmo em diferentes matérias como: ferro, madeira, vidro, papel, óleo etc. Para Lecoq a exploração destas dinâmicas serve para “ampliar o campo dos seus referenciais e sentir todos os matizes existentes entre uma matéria e outra, e, inclusive no próprio interior de uma mesma matéria. O pastoso, o untuoso, o cremoso, o oleoso... possuem dinâmicas diferentes” (LECOQ, 1997: 71)*. Desta forma, pretende-se trabalhar o domínio de diferentes qualidades de energia muscular que se tornam memória muscular e, posteriormente, poderão ser transformadas em intenções para enfrentar as diversas situações cênicas com o tónus justo necessário, seja por uma determinada personagem ou, como em nosso caso, com as máscaras larvárias e expressivas utilizadas nas etapas seguintes do aprendizado.

A utilização da máscara neutra, na maior parte das vezes, é restrita a uma experiência de curta duração, limitando, em grande parte, sua ampla gama de possibilidades apenas à finalidade do reconhecimento das nossas atitudes recorrentes e à valorização da necessidade e importância de se estabelecer um ponto zero físico e mental. Em raras ocasiões se dedica o tempo suficiente para se chegar a aprofundar experiências físicas mais complexas que fortaleçam o trabalho pré-expressivo do ator como nos exemplos apontados acima.

Por outro lado, percebemos que esta experiência, quando tratada como uma etapa formadora de uma arte que exige um desenvolvimento físico-mental diferenciado do ser humano comum, deixa resultados positivos que se tornam um verdadeiro patrimônio de vivências físicas práticas que fundam os elementos primordiais da expressividade.

Considero a máscara neutra, em seu contato inicial, um objeto que nos provoca e nos desafia como artistas. Ela nos desarma de tal forma que o único argumento válido para enfrentá-la é uma tomada de consciência das nossas dificuldades e inabilidade para realizar ações com a perícia desejada. Ao mesmo tempo, entretanto, percebemos que esta ideia utópica de um comportamento neutro nos oferece o caminho para a superação da nossa submissão ao descontrole dos nossos impulsos. O caráter pedagógico desta máscara se revela na simplicidade dos enunciados de cada proposta e na evidente complexidade para superar a dicotomia entre impulso e ação orgânica neutra. A prática logo nos demonstra que, para ser um ator, devemos aprender que a humildade necessária para assumir e enfrentar nossas dificuldades se conquista quando somos generosos (conosco mesmos) na dedicação para superar cada novo desafio.

Finalmente, como vimos, uma máscara neutra deve ser utilizada principalmente no início do processo de aprendizado. No entanto, independentemente do grau de aprofundamento do seu potencial, ela sempre representará um desafio para o ator e sempre será possível retornar a ela, sem deixar de suscitar novas dúvidas e, assim, continuamente será possível extrair dela novos ensinamentos benéficos, ao propor novos usos e aplicações. Ela sempre poderá ser um referencial, uma fonte a qual retornamos para nos reabastecer. Um bom motivo para pôr nossa escuta em dia, se acreditamos que, para realizar a nossa arte, devemos crescer e nos transformar constantemente.

5 CAPÍTULO V

*No segredo da larva delicada
A borboleta mora,
Antes que veja a luz,
Que estenda as asas,
Que surja fora.*

Gonçalves Dias.

5.1 As máscaras larvárias¹¹³.

A experiência com as máscaras larvárias pode ser considerada como a saída de uma variedade de casulos, na qual o estudante se torna, ao experimentar cada nova máscara, uma larva que se lançará na descoberta do mundo, seguindo, em vários momentos, apenas, a direção da luz¹¹⁴. Enquanto ensaia seus primeiros movimentos físicos e se prepara para dar seus passos iniciais, mesmo que a princípio sejam um pouco desajeitados, nasce um corpo que, à medida que se vai definindo em seus contornos corporais, procura compreender o espaço, guiado pela curiosidade dos seus sentidos, em estado de alerta e se utiliza desta *escuta* como uma forma de sobrevivência. O estudante explora com interesse o novo e, assim, deixando-se conduzir pela máscara, descobre os principais impulsos internos para agir. Em pouco tempo seu corpo-máscara já está basicamente configurado para começar a se manifestar com alguma organicidade e vontade particular. Se, como veremos, não enxerga o exterior mais do que um palmo à sua frente ou tem bastante restrita a sua visão periférica, não poderá, nem evidenciar apenas o seu receio em se deslocar para explorar o espaço, nem lançar-se a correr de forma desenfreada, pois atropelará tudo que estiver à sua frente e mesmo que isto provoque o espectador, por algum tempo, logo se perceberá a dificuldade do ator no domínio da condução da máscara. Colocando-se ao serviço das características da máscara o estudante/ator poderá explorar, de forma larvária, as suas primeiras ações expressivas para construir um *estado de*

¹¹³ Veja a origem desta máscara no Capítulo I no item 1.3 Jacques Lecoq e a poesia do corpo.

¹¹⁴ Como se verá, a seguir, ao descrever as características intrínsecas destas máscaras, quem a utiliza pela primeira vez experimentará a sensação de estar dentro de um casulo e, em consequência dos pequenos orifícios da máscara, por onde o estudante enxerga, este se orientará pela luz frontal que ilumina a cena para assim poder manter-se de frente para a platéia.

*máscara*¹¹⁵ em que começarão a se perceber as linhas de força que desenham as primeiras atitudes físicas para se relacionar de forma expressiva com o entorno, com as outras máscaras e com a platéia.

Neste estágio se aprofunda a descoberta da habilidade e da capacidade para encontrar os principais motores para que o jogo cênico se concretize, em constante comunicação, com a platéia como o cúmplice de cada jogador a cada ação que este realiza. O estudante deve assumir o espaço cênico como o lugar onde sempre se entra para *jogar*, no limite da sua capacidade de armador de estratégias em que deve encontrar, no imprevisto e no risco, os tempos justos que lhe garantam a eficácia de cada intenção, ação e reação para sustentar a fluência de um jogo que deve capturar o interesse do espectador pela situação jogada no *aqui/agora*. Desta forma, mesmo que se trate de máscaras que realizam esta passagem do pré-expressivo para a expressividade, as condições para o desenvolvimento de uma inteligência para o *jogo* cênico serão aprofundadas, pois estas máscaras permitem a exploração de uma grande gama de novas situações cênicas de caráter bastante complexo, como se verá no curso do presente capítulo.

Por ser a segunda máscara pedagógica que é vestida pelo estudante, é bom lembrar que, ao entrar com elas no terreno da expressividade, não se pode deixar de lado o seu caráter de máscaras de base que se situam no limite fronteiro e, por isso, se continua paralelamente com o aprofundamento e o fortalecimento do trabalho pré-expressivo e, ao mesmo tempo, se mantém o objetivo primordial de preparar o estudante para reconhecer e fixar um arcabouço básico de comportamentos. Arcabouço que, apoiado nas descobertas e conquistas feitas no treinamento pré-expressivo e com a máscara neutra, funda uma expressividade que obedece a códigos de comunicação característicos e comuns ao uso das máscaras que virão depois. Assim, fixar cada impressão e descoberta a cada nova experiência é muito importante para o desenvolvimento e aplicação consciente das regras específicas para vestir uma máscara.

Este estágio exige do estudante que seja aprendiz e artesão ao mesmo tempo, pois deve sustentar a máscara como se se tratasse de uma segunda pele, enquanto tem que enfrentar as suas dificuldades de manter, sem trégua, um estado de prontidão física, de equilíbrio precário

¹¹⁵ Termo utilizado por Keith Johnstone. Veja no capítulo II, no item 2.3 O contato inicial com as máscaras.

e dilatação do seu corpo-mente etc. O estudante deve lidar com um terreno novo que ainda não se fez carne em sua pessoa, que pertence mais ao *como* do corpo do ator e, ao mesmo tempo, este se encontra no campo da expressividade, do *que* do corpo do ator, em que se deve exercer a autonomia criativa para agir com a máscara expressiva como se esta possuísse uma vontade própria. Assim, enquanto os estudantes tentam apropriar-se da técnica como de uma nova gramática que sustente o seu discurso pessoal, este discurso deve ser feito do jogo eficiente de impulsos físicos. Estes devem manifestar-se com organicidade desde o momento em que a máscara é calçada no rosto, pois nesse instante já se inicia a atuação criadora. Caso contrário, a máscara será inorgânica e não construirá o justo jogo com o espaço cênico, com os parceiros e com o espectador. Enfim, as máscaras larvárias representam um excelente ponto de partida para compreender a necessidade de enfrentar o trabalho expressivo com muita energia, economia, generosidade e a simplicidade, sensibilidade e delicadeza com que devemos delinear as nossas primeiras propostas do uso da expressividade da máscara com um *corpo artístico*. A partir deste momento, quando se entra na etapa da improvisação com a máscara, os estudantes abordam os exercícios técnicos de treinamento, em sua aplicação prática, dentro do espaço da criação cênica como uma *técnica em ação*.

Durante o trabalho de treinamento pré-expressivo, no qual, como vimos no capítulo III, se desenvolve o despertar do corpo-mente do ator para a descoberta de novas fontes de excitabilidade que potencializa sua energia, percepção e sensibilidade de maneira a “*acordar o fluxo de vida no ator*” (BURNIER, 2001: 171), e que se busca uma primeira *segunda natureza* orgânica que se configura por uma nova coerência interna¹¹⁶. Esta *segunda natureza* se manifesta como a presença pura do ator. Um novo sujeito cuja vontade para a ação se rege pelo princípio da economia e da habilidade para concentrar a sua energia física numa determinada parte do corpo “como se fosse um ponto luminoso” (BARRAULT, 1953: 38)* que captura o interesse do espectador. Ao abordar, neste capítulo, o contato com as máscaras larvárias, poderemos acrisolar as diversas experiências e conceitos utilizados ao vestir a máscara neutra e, estes, irão assumindo maior relevo de acordo como os objetivos específicos de cada fase dos exercícios que utilizarei para ilustrar as etapas do aprendizado. Também entraremos num terreno em que se constrói uma subjetividade que alimenta a mente do ator com constantes imagens para promover, numa relação sinestésica, o estímulo das sensações físicas que, como um eco amplificado pelo desenvolvimento de uma grande capacidade de

¹¹⁶ Veja estes princípios no capítulo III.

concentração e contenção de energia física, incitará o estudante a se contatar com os impulsos de um *corpo-mente-em-vida*, que deverá ser vivenciado ao vestir as máscaras.

Neste último capítulo, serão empregados novos termos ou retomados alguns que já foram utilizados ao longo deste trabalho, como: urgências, estados, contra-impulsos, construção de imagens, movimento, gesto, ação física, intenção, impulsos, organicidade etc., pois será inevitável abordá-los novamente ao entrar na esfera da expressividade com as máscaras larvárias e as máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados e, portanto, será objeto de reconsideração e aprofundamento visando sua utilização, reconhecimento e reutilização nesta fase em que se inicia a construção da expressividade.

Deste modo, antes de entrar na descrição das características específicas dessas máscaras, abordarei, em separado, dois termos, que, pela sua relevância na construção da expressividade do ator, me permitem trazer à superfície grande parte da nomenclatura que será utilizada durante a prática do trabalho com essas últimas duas máscaras. Trata-se de uma terminologia extremamente complexa, para os iniciantes, sobre a qual já se produziu uma vasta reflexão teórica, cuja utilização abre um leque de empregos e interpretações, muitas vezes, contraditórios pela inerente subjetividade e pluralidade de interpretações que estes termos carregam. Portanto, ao abordá-los, a seguir, meu interesse é facilitar a compreensão da terminologia e dos conceitos utilizados durante o trabalho prático com os estudantes.

1. Movimento.

O dançarino, coreógrafo e pesquisador Rudolf Von Laban, ao tratar do movimento como o meio essencial da expressividade do ator-dançarino, define as categorias ou qualidades presentes no movimento expressivo em quatro fatores: *esforço*, que remete a *pesado* ou *leve*; o *espaço*, que pode ser *direto* e *indireto*; o *tempo*, que pode ser *lento* e *rápido* e a sua *fluência*, que pode ser *livre* e *controlada*. Ao mesmo tempo subdivide cada um destes fatores em oito atitudes determinadas que a pessoa poderia adotar. Assim, no fator *esforço* a atitude definida poderia ser *relaxada* ou *enérgica*; no *espaço* a atitude poderia ser *linear* ou *flexível*; no *tempo* a atitude poderia ser *curta* ou *prolongada* e na sua *fluência* a atitude poderia ser *liberta* ou *controlada*. Estas qualidades do movimento propiciam a realização de todo tipo de dinâmicas e podem ser orquestradas em um sem fim de configurações, podendo se repetir ou omitir elementos, de acordo com a complexidade dos estímulos que provoquem as ações, sejam eles

reais ou criados pela imaginação do ator. O estudo e prática das dinâmicas do movimento servem ao artista, tanto para seu treinamento e desenvolvimento psicofísico, como para tomar consciência da complexidade de elementos que estão envolvidos numa ação física no momento da sua expressão.

Todo movimento é um deslocamento do corpo, ou de parte dele, no espaço-tempo e, mesmo em seu uso cotidiano, este não deixa de ser articulado em termos de esforço, fluência e organicidade interna, como vimos, quando seus impulsos se originam no centro do corpo e fluem para as extremidades em atendimento a uma vontade interior de quem o realiza. Portanto é fundamental, para o ator, entender o movimento como o principal veículo de comunicação¹¹⁷ que dá sentido à sua expressão. Laban observa que já é inerente aos seres humanos uma urgência interior para o movimento, que se revela por meio de constantes impulsos que manifestam ou “espelham” a sua vida interior, numa contínua procura para dar vazão ao fazer, por meio do jogar, dançar, mimar ou representar. Na utilização artística do corpo esta capacidade deve ser conscientemente “assimilada na aquisição da habilidade extrema para o movimento” (LABAN, 1978: 11), a ponto de o artista poder “pensar por movimentos” (LABAN, 1978: 42). Em suma, o que se procura na educação do corpo para a representação são o entendimento e o domínio consciente dos mecanismos naturais para combinar determinadas qualidades de esforço muscular: fluência, deslocamento no espaço etc., de forma a recuperar a organicidade inerente ao ser humano, uma vez que

cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto da nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. [...] A fluência do movimento é controlada por centros nervosos que reagem aos estímulos internos e externos. [...] A força propulsora do movimento é a *energia* desenvolvida por um processo de combustão no interior dos órgãos corporais. (LABAN, 1978: 48-49)

Cabe ao artista conectar imaginação e impulsos para adquirir, numa situação de representação, uma agilidade e eficácia cuja desenvoltura lhe permita o fluir espontâneo, e ao mesmo tempo preciso, dos seus movimentos. No ato criativo o ator tem que tomar consciência do nascimento dos seus impulsos e realizar, num tempo muito rápido, as escolhas

¹¹⁷ Devem-se incluir também aqui as ações vocais do ator.

que se adaptem da forma mais adequada aos “estímulos internos e externos” das situações que acontecem em cena. Para Laban, há “uma relação quase que matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo” (LABAN, 1978: 11). É por meio do conhecimento das qualidades essenciais do movimento e o domínio do seu corpo que o ator poderá aproximar-se de um conhecimento/memória que o conduzirá a uma expressividade cada vez mais personalizada.

Como vimos, com a máscara neutra foram trabalhados os impulsos para construir a presença pura do ator, que estabelece o que chamei de um ponto zero físico-mental. O estudante vivenciou que o impulso é o elemento gerador da ação do ator e, portanto, este é anterior à sua manifestação como ação física e é o responsável imediato pela organicidade da ação.

Com esta segunda máscara de base, os impulsos que dão vida às máscaras devem estar enraizados em um novo universo de imagens/memórias que estimulam a imaginação do estudante/ator para, assim, podermos continuar o desenvolvimento da escuta de si mesmo neste nível muscular dos impulsos. Esta percepção dos impulsos internos, a princípio, se manifesta de forma tão elementar que se torna bastante complexo o seu reconhecimento como uma energia potencial que pode ser corporificada a ponto de tornar-se uma ação física orgânica e expressiva. Thomas Richards, em seu livro “*Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*”, relata que Grotowski dizia que os impulsos eram “os morfemas da interpretação” (RICHARDS, 2005: 160)*, isto é, os impulsos, por menores que estes sejam, já carregam significados, são, potencialmente, a matriz da ação física orgânica, como “uma corrente quase biológica que surge de ‘dentro da pessoa’ e tem como finalidade a realização de uma ação precisa”. (RICHARDS, 2005: 157)*

A precisão de uma ação física expressiva pode ser gerada por uma corrente de impulsos e estes são responsáveis pelo seu “efeito” de organicidade, pois esta ação não necessariamente deve ser a reprodução “literal” da ação real. Ela poderá ser a essência da ação sem perda do seu significado. Para Grotowski, “o impulso é algo tão complexo que não é possível se dizer que pertença apenas ao domínio do corporal” (GROTOWSKI, apud RICHARDS, 2005: 158).* Quando o corpo do ator não atende aos impulsos de um *corpo-em-vida*, a ação é gerada por um comando predominantemente mental e a mesma se torna a produção de um gesto que denuncia a sua produção artificial que, mesmo remetendo a algo real ou possível de ocorrer, não se torna crível, pois se percebe a sua “carpintaria”, a sua construção premeditada.

É o que Grotowski chama de “bombar” uma ação, ele diz, “normalmente, quando um ator pensa nas intenções acredita que significa ‘bombar’ um estado emocional. [...] as intenções estão relacionadas com as ‘recordações do corpo’, as associações, os desejos, o contato com as outras pessoas, mas também, com as *in/tenções musculares*”. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2005: 162)*

Como veremos a seguir, uma ação física se manifesta de forma orgânica quando há uma integração do mental (imaginação/memória) com o físico (muscular/domínio técnico) e, ambos, constroem conjuntamente uma imagem corporificada que se tornará a sua representação em movimento expressivo. Deste modo, é necessário que nasça uma intenção, gerada por uma vontade que mobilize o corpo do ator para manifestar-se como uma ação, pois “uma vez que a *in-tenção* existe, foi criada, ela se configura como uma *energia* que deve ser *projetada* para fora, visando a sua realização ou seu alívio (a sua dis-tensão)” (BURNIER, 2001: 40), mesmo que esta energia seja tão contida dentro do corpo que se manifeste como que escondida, numa sutil vibração, no tempo interno do ator como um pulsar na aparente imobilidade.

Como foi visto no capítulo III, ao abordar “a dinâmica das oposições” o ator realiza um treinamento físico-mental das suas ações, a partir da realização do movimento contrário ao que será realizado no espaço, que promove a dilatação das ações, pois, neste recuo, se concentra uma maior energia propulsora das suas ações físicas. O ator deve encontrar nos *contra-impulsos* das ações um espaço de desorientação que o coloque num instante de risco. Neste a prontidão se materializa numa escolha que lhe dê a oportunidade de se surpreender com a força das próprias reações pessoais que promovem os primeiros impulsos para a ação. É um lapso mínimo de tempo em que o ator pode negar, para potencializar, a própria intenção ou reação e que, também, se caracteriza como um instante pré-expressivo, um momento de prontidão no qual a ação se apóia para ser lançada com mais força e que pode causar surpresa ao próprio ator na maneira particular de traduzir em movimentos as suas intenções.

Sempre é bom lembrar que um contra-impulso não é um movimento formal, um código frio que estiliza o uso da máscara quando a técnica não passa de uma pedra no sapato do ator. É uma atitude em que se desenvolve a organicidade da ação de forma a construir um novo comportamento cênico. É um elemento que tanto amplifica o movimento como liberta as

respostas psicofísicas do ator de tensões musculares desnecessárias e acorda e propulsa a energia das suas ações.

2. Ação física.

Ao utilizar o termo ação física me refiro a essa unidade mínima de ação expressiva que o corpo do ator manifesta através da sua energia psicofísica, quando se encontra numa situação de representação, capaz de dar um sentido aos seus impulsos (intenções) internos. As ações, movimentos e gestos, que o ator realiza, são sempre articulados em uma determinada qualidade de energia e de esforço do seu corpo-mente que se traduzem em impulsos musculares geradores de ações vivas e por meio das quais ele se comunica, tanto com os parceiros de cena, como com elementos imaginários, invisíveis. Ele deverá torná-los visíveis para si e para o observador, reagindo a este entorno, seja ele concreto ou imaginário, por meio de ações físicas que devem ser orgânicas. Portanto, ao utilizar os termos gesto, movimento etc., numa situação de representação, estes devem ser entendidos como ações físicas voluntárias, enraizadas no corpo do ator, que podem criar significados e que tem destinatários certos.

Como se sabe, Grotowski é um dos importantes mestres do teatro que se debruçou sobre as experiências deixadas por Stanislavski e realizou uma das mais profundas pesquisas práticas sobre as ações físicas¹¹⁸. Thomas Richards relata que, com frequência, tinham grande

¹¹⁸ Para Grotowski o foco da pesquisa sobre as ações físicas não se encontra, como em Stanislavski, na construção de uma personagem baseada no estudo do papel criado por um dramaturgo. Para Grotowski não há personagem no sentido de uma construção realista que crie um efeito de verossimilhança, como se fosse a vida real dentro das circunstâncias dadas. Thomas Richards em seu livro *“Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”*, dá um exemplo em que podemos ver como os atores passam a se valer das ações físicas dentro de outra perspectiva. Ele escreve: “os atores não procuravam a personagem. As personagens apareciam mais na mente do espectador por meio da montagem (dentro do espetáculo e dentro do papel). Grotowski fazia questão de ressaltar este aspecto ao falar do trabalho de Ryszard Cieslak em *O príncipe constante*. Cieslak não trabalhou, basicamente, a partir da personagem da tragédia de Calderón, mas a partir de recordações pessoais de acontecimentos de um determinado momento crucial da sua vida” (RICHARDS, 2005: 130)*. O sentido do papel e do espetáculo, para Grotowski, se configura na percepção do espectador a partir da estratégia de montagem dos elementos visuais, do texto etc., do espetáculo, criados pelos atores e pelo diretor. As ações físicas devem ser para o ator um meio de descobertas de uma expressividade que revele algo de pessoal e que é apresentado no espetáculo como algo próximo a uma confissão do ator, porém os elementos motivadores que orientam a interpretação dos atores não têm relação direta com o efeito produzido na percepção do espectador. No trabalho com as máscaras, o ator não procura identificar-se psicologicamente com o tipo que ele representa, ele constrói as suas ações físicas valendo-se dos seus impulsos interiores, a partir dos conhecimentos e sensações colhidos ao longo da sua própria história de vida. Desenhando, de forma distanciada, as linhas gerais de determinadas atitudes e comportamentos típicos em que o espectador identifica um modo de agir, de se comportar em relação ao mundo que o circunda e o completa ou “monta-o”, de com acordo a sua própria trajetória cultural.

dificuldade em discernir entre atividade e ação física. Ele cita várias passagens, proferidas em diversas conferências, nas quais o mestre polonês procura desfazer alguns enganos cometidos quando se confunde movimento, gesto, sintomas (que é como Grotowski chamava, por exemplo, as reações de ficar avermelhado) e as atividades. Sobre estas últimas ele fala:

O que se deve compreender de imediato é o que *não são* as ações físicas. [...] As atividades não são ações físicas. Atividades no sentido de esfregar o chão, lavar pratos, fumar cachimbo. [...] Ali, onde se acredita trabalhar segundo o – método das ações físicas –, continuamente, comete-se esse erro. [...] Mas uma atividade pode *converter-se* numa ação física. Por exemplo: você me faz uma pergunta muito embaraçosa [...] e eu tento ganhar tempo. Começo a preparar o cachimbo, cuidadosamente. Nesse caso, minha atividade se torna uma ação física, porque para mim, se converteu numa arma; - se de fato, estou muito ocupado, devo preparar o meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo e, depois, responderei... (GROTOWSKI, apud RICHARDS, 2005: 126-127)*

A explicação apresentada por Grotowski está claramente ancorada dentro da ótica Stanislavskiana, contudo representa o ponto de partida para perceber a ação física como produto de uma integração psicofísica do ator. Neste exemplo fica claro que a ação física estaria diretamente ligada a uma intenção do ator. Há um tempo interno que se manifesta exteriormente a partir de uma ação física que não é uma simples atividade, pois, se nos valem dos termos usados por Stanislavski, se torna uma ação psicofísica, porque segue o seu monólogo interior que, por sua vez, tem um objetivo preciso.

Se reconstruíssemos no palco o exemplo dado por Grotowski, poderíamos supor que, durante a pausa para ganhar tempo, enquanto a *personagem* “prepara o cachimbo cuidadosamente”, o tempo da ação exterior poderá ser lento e em oposição ao tempo da ação interior do ator, cuja mente procura a melhor resposta. Assim, o silêncio se carrega de um sentido cujo conteúdo permanece “oculto” para o espectador que, mesmo assim, se mantém atento ao aguardo de uma resposta. Este contraste de tensões se transforma em uma energia que dilata a presença do ator que parece reter o tempo e, deste modo, a percepção do espectador se dilata. A simultaneidade destes dois movimentos em oposição adquire uma organicidade própria e dependem, principalmente, de uma atitude de extrema concentração e do estado de atenção do corpo-mente do ator no *aqui/agora*. Um estado de prontidão próximo ao do atleta quando prepara seu salto. No caso do ator, ele se prepara para dar uma resposta que envolverá, ou parecerá envolver, pensamentos, sentimentos e sensações, pois ele age com o *corpo-em-vida*.

Também os gestos são muitas vezes motivos de dúvida e levam os estudantes, e mesmo os atores, a se enganarem e acreditarem que estão realizando ações físicas. Principalmente quando não nascem do interior do corpo e se limitam a uma cópia exterior em que se imitam os gestos típicos de uma outra pessoa ou quando são realizadas ações que partem das extremidades, como mãos, braços, pés, pernas ou mesmo da face do ator. O mestre polonês ao colocar a diferença entre gesto e ação física, diz:

Outro mal-entendido com relação às ações físicas é acreditar que as ações físicas são os gestos. Os atores fazem muitos gestos porque acreditam que faz parte do seu ofício. Existem gestos profissionais, por exemplo: os gestos de um sacerdote...[...] Neste caso, não são ações, são gestos, [...] Mas, o que é um gesto, se o olhamos do exterior? Como se reconhece um gesto com facilidade? Frequentemente um gesto é um movimento *periférico* do corpo, um gesto que não nasce do centro do corpo, mas da periferia (das mãos, do rosto). Há uma diferença entre o camponês que trabalha com as suas mãos e o homem da cidade, que nunca trabalha com as mãos. Este último tem a tendência para fazer mais gestos que ações. Podemos dizer que é um homem que vive dentro da sua cabeça. Porém, com frequência não está vivo, não é orgânico. Na realidade, isto se dá porque ele faz gestos e não ações. Prestem atenção: o homem da cidade, que tem uma tendência para fazer gestos, cumprimentando com um aperto de mãos; assim [Grotowski dá um aperto de mãos partindo da mão]. Os camponeses partem do interior do corpo: assim [Grotowski dá um aperto de mãos partindo do interior do corpo e através do braço]. (GROTOWSKI, apud RICHARDS, 2005: 127-128)*

Grotowski chama a atenção para um ponto que também é abordado por Stanislavski, Decroux, Laban, Lecoq, Barba, Burnier, e por tantos mestres que se dedicaram à busca da organicidade da ação cênica, ou seja: o fortalecimento dos impulsos internos a partir da localização do seu nascedouro. Todos abordam a necessidade de que os impulsos para as ações, por menores que estas sejam, devem projetar-se com energia para fora do corpo a partir do tronco, como centro da expressão do ator, de forma a desencadear as suas intenções mais vivas e orgânicas. Do contrário, o ator estará sempre trabalhando na periferia das ações. Toporkov, na obra já citada¹¹⁹, esclarece: “seria errado considerar a ação física apenas como um movimento plástico que expressa a ação. Ao contrário, trata-se de uma ação autêntica, logicamente fundada, que persegue uma finalidade concreta e que, no momento da sua execução, se converte numa ação psicofísica” (TOPORKOV, 1961: 175)*. Portanto, através das ações físicas o ator articula as suas intenções, dá um sentido à ação e estabelece a comunicação com os espectadores e com os seus parceiros em cena. Conseqüentemente, não se trata de realizar um simples gesto periférico ilustrativo, movimento ou ação de deslocamento do corpo ou de determinado membro no espaço. Em 1988, em outra conferência, Grotowski esclarece:

¹¹⁹ A citação encontra-se no capítulo III, na nota 73.

É fácil confundir as ações físicas com os movimentos. Se caminho em direção à porta, isto não é uma ação, mas sim, um movimento. Porém, se caminho em direção à porta como uma resposta às <suas perguntas ridículas> com a intenção de ameaçar sair da sala e deixar a conferência pela metade, deste modo, haveria um ciclo de pequenas ações e não tão somente um movimento. Este ciclo de pequenas ações se dará em relação ao contato que eu estabeleço com vocês; a minha forma de perceber as suas reações e, também, ao caminhar em direção à porta, teria que lhes lançar um <olhar de controle> (ou aguçarei o ouvido) para saber se a minha ameaça está surtindo efeito. Não se trata apenas de <caminhar> (isto é, de movimento), mas de alguma coisa muito mais complexa em torno do fato de caminhar. O erro de muitos diretores e atores é que fixam o movimento em lugar de fixar o ciclo inteiro de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que surgem *dentro das situações* do movimento. (GROTOWSKI, apud RICHARDS, 2005: 128-129)*

Os exemplos utilizados acima fazem referência a situações realistas e, mesmo que não seja o caso do universo específico das máscaras, não deixam de ser úteis para a compreensão do significado da ação física como ação orgânica em cena, quando parece que a realidade é amplificada e se produz um aparente efeito de verdade, de “naturalidade” das ações. Mesmo para o ator que veste uma máscara toda ação deve estar direcionada para a realização de um objetivo claro e tem que ser realizada com precisão e esta se caracteriza por um domínio absoluto da qualidade e quantidade de energia que será utilizada para modelar a ação. Quando uma ação física é subdividida em pequenas ações, responsáveis por determinar as mudanças precisas da dinâmica da ação principal, o ator tem que saber interromper a ação num ponto em que a sua intenção fique suspensa, enquanto se arma o contra-impulso que prepara o salto para a intenção seguinte, sem interromper o fluxo que cria o efeito de organicidade e que sustenta a atenção do observador. É, também, neste “pontuar” preciso das ações que se configuram as atitudes que desenham o caráter de um personagem, uma vez que é através da precisão das suas ações que uma determinada personagem, tipo ou arquétipo se concretiza na percepção do espectador.

Com as máscaras teatrais, o efeito de realidade orgânica que atribui às ações físicas uma ilusão de naturalidade obedece a códigos distintos daqueles utilizados nos exemplos anteriores. Há, neste caso, um dispositivo que evidencia a artificialidade e estabelece, imediatamente, o terreno em que se dará a convenção entre ator e espectador e este último consente em participar de um tipo de jogo bem peculiar. Este jogo subjetivo que confere às atitudes do corpo do ator um papel preponderante é construído pelo ator e pela mente do espectador que, por ter aceitado a convenção, estará sempre atento à organicidade com que são coordenadas cada uma das ações físicas que criam o efeito de ilusão de uma segunda natureza artificial que surge da integração de ator e máscara. O espectador não conhece os meios internos de que se vale o ator ao entrar em contato com as suas energias potenciais para

transformá-las em expressão, no entanto, o espectador exige que o ator domine com perícia uma técnica, pois reconhece intuitivamente uma coerência de organização entre os códigos utilizados por ele e, portanto, qualquer deslize do ator que quebre esta ilusão colocará em risco a credibilidade e comprometerá a receptividade da representação. Para Burnier

a organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada que ver com o “natural”, mas com a impressão do natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera. Assim, por exemplo, o teatro nô ou a mímica corporal de Decroux não têm nada de natural. Ao contrário, são sistemas absolutamente artificiais e estéticos. No entanto, tem-se a nítida impressão de serem *orgânicos*. E o são, se considerarmos que o nível de organização interna desses sistemas é absolutamente coerente e complexo. (BURNIER, 2001:53)

Assim, o ator que veste uma máscara deverá conquistar a organicidade das suas ações físicas entrando em contato com as suas energias criadoras, entregando-se, numa total escuta de si¹²⁰, a um estado de vulnerabilidade e risco que será colocado ao serviço das características da máscara e que deve articular os impulsos gerados por sua imaginação por meio de ações físicas que sejam orgânicas. Ou seja, que estas ações carreguem um potencial de energia justo para esculpir no espaço, com o seu corpo, os próprios sonhos. Temos, nesse caso, dois planos paralelos distintos que o ator deve conciliar e manter perfeitamente afinados para que a sua organicidade interna seja colocada ao serviço da máscara e, assim, esta adquira uma aparente naturalidade que a torne crível para o espectador.

O tema da ação física como ação orgânica é um tópico indispensável para que, tanto os estudantes, como os atores, assumam com consciência a necessidade deste recuo à nascente daqueles *impulsos* mais internos que os conduzirão a um estágio de vulnerabilidade. Este os fará perceber que “a fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do movimento é a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se origina o movimento e a ação. Tal compreensão aprofunda o fluir espontâneo do movimento, garantindo uma eficaz agilidade” (LABAN, 1978: 11), portanto, neste estado necessário de vulnerabilidade, no qual o ator nega as suas respostas já conhecidas e se propõe a caminhar *no escuro*, se fortalecem as energias potenciais e se renova a sua expressividade, tornando o seu corpo, ao mesmo tempo, um instrumento artístico (artificial) e orgânico.

¹²⁰ Veja no capítulo IV. no item 4.5 Escuta.

5.2. Características das máscaras.

Como se pode ver (na figura 4, na página 136), estas máscaras larvárias são, geralmente, brancas e esta ausência de colorido, de sombreamentos intencionais e os seus formatos indeterminados sugerem, de forma minimalista, os primeiros contornos expressivos modelados numa folha em branco. Isto remete ao trabalho anterior, realizado com a máscara neutra. Também a cor branca destas máscaras e o fato de não terem um semblante totalmente definido, não permitindo que se reconheça, categoricamente, uma determinada qualidade ou caráter pessoal, reforça o estado larvário destas cabeças, ou rostos, que sugerem encontrar-se, ainda, em processo de formação, o que permite a cada estudante/ator fazer, quantas vezes ele deseje, a sua própria interpretação pessoal para utilizá-las e explorar, a cada nova utilização, uma diversidade de leituras e metamorfoses corporais. Desta forma, ele se exercita na exploração paulatina daqueles códigos corporais que servem ao jogo específico da máscara e que a tornam viva para o espectador.



FIGURA 4. Máscara larvária, em papel colê, confeccionada por Fernando Linares.

Geralmente o tamanho destas máscaras é maior do que o rosto do ator. Isto amplia a consciência e a autopercepção de estar vestindo uma máscara. Para Lecoq, esta distância entre o rosto e a máscara facilita “o jogo teatral e a irradiação” (LECOQ, 1997: 62)*, pois se evidencia a necessidade de sustentar uma carga maior de energia física, assim que se calça a máscara no rosto, promovendo a dilatação adequada do corpo. Ao se vestir uma máscara com proporções bem maiores do que as do rosto do ator, fica mais nítido que esta máscara impõe uma nova estruturação do corpo, pois se devem encontrar os códigos específicos para se expressar. Nas primeiras experiências, sente-se uma sensação de que os gestos são engolidos por ela e que, portanto, é necessário utilizar movimentos amplos ou grandiosos. Esta sensação é, em parte, uma falsa impressão. Não há uma regra fixa, cada máscara estabelece suas

próprias exigências, assim, tanto os movimentos de deslocamento no espaço, como cada ação realizada, deve encontrar os impulsos que motivam cada intenção, ação ou reação, dentro dos princípios da contensão de energia para atingir a precisão de cada movimento. A máscara pode, também, demandar passos largos que promovam grandes deslocamentos no espaço ou gestos amplos. Não há limites, desde que suas ações sejam carregadas de intenções concretas.

As máscaras larvárias podem apresentar saliências, com variados tipos de superfícies, dando a sugestão de um grande chifre, nariz, queixo proeminente, testa larga e lisa ou franzida, bochechas acentuadas, côncavas ou convexas, que permitem uma interpretação livre, de acordo com o olhar e imaginação de cada pessoa (ver figura 5, na página 138). Estas características podem remeter a “tipos” humanos ou animais (ver figura 7, na página 142). Em meu trabalho evito a utilização de máscaras com formas de tipo monstruosas, muito grotescas ou que deem a ideia de doenças mórbidas, pois estas se tornam excessivamente diretivas, desvirtuando o caráter aberto e maleável que caracteriza, tanto este tipo de máscaras como qualquer boa máscara expressiva.

De modo geral, estas máscaras não têm abertura de boca ou mesmo frestas que especifiquem, claramente, um lugar certo para os olhos e, muitas vezes, apresentam apenas alguns furinhos extremamente pequenos. Nestas máscaras, a não existência dos orifícios, que exponham os olhos do ator, representa um desafio para enfrentar os condicionamentos cotidianos que, em geral, concentram a nossa expressão mais no olhar e no rosto, do que no corpo por inteiro. Esta transposição, que inverte o uso consciente da expressividade, consolida a necessidade da construção do que chamamos de um corpo-máscara.



FIGURA 5. Máscara larvária e suas mudanças de atitudes e expressão, confeccionadas em papel colê por Fernando Linares.

Esta restrição, imposta pela máscara, nos estimula a construir uma nova relação de cumplicidade para contracenar com os parceiros e com os espectadores. A aparente barreira para enxergar nos abre as portas para o desenvolvimento de uma escuta muito mais cuidadosa e intuitiva que, num primeiro momento, se compara a um “jogar no escuro”, que instiga o estudante a criar novas dinâmicas corporais para relacionar-se com o espaço cênico. Esta limitação, intencional, incita o ator a tomar todas as suas decisões no primeiro *golpe de vista*, obrigando-o a desenvolver, num tempo de reação não-psicológica, uma atitude que vai ao encontro da dinâmica insinuada pela máscara. Assim, ao aceitar esta “aparente restrição”, como parte da própria natureza anatômica da máscara, o ator pode fortalecer a contínua instalação de um estado de “prontidão para fazer boas escolhas” (OIDA, 1999: 33), e perceber que com uma máscara larvária *menos* significa *mais*, pois suas características potencializam a sua capacidade sensorial de percepção e impulsionam o desenvolvimento da intuição para a comunicação num mergulho direto no universo específico da máscara.

Outra característica peculiar de algumas máscaras larvárias, como das que eu utilizo no meu trabalho¹²¹, é a versatilidade para se escolher o lado que se deseja explorar (ver a figura 6, na página 140), uma vez que podem ser utilizadas em mais de uma face. Esta possibilidade, que sem dúvida contribui para ampliar a exploração das suas características larvárias, se deve, embora não exclusivamente, a certo grau de abstração das suas formas.

¹²¹ As características das máscaras que utilizo no meu trabalho são baseadas nas máscaras larvárias desenvolvidas por Jacques Lecoq.

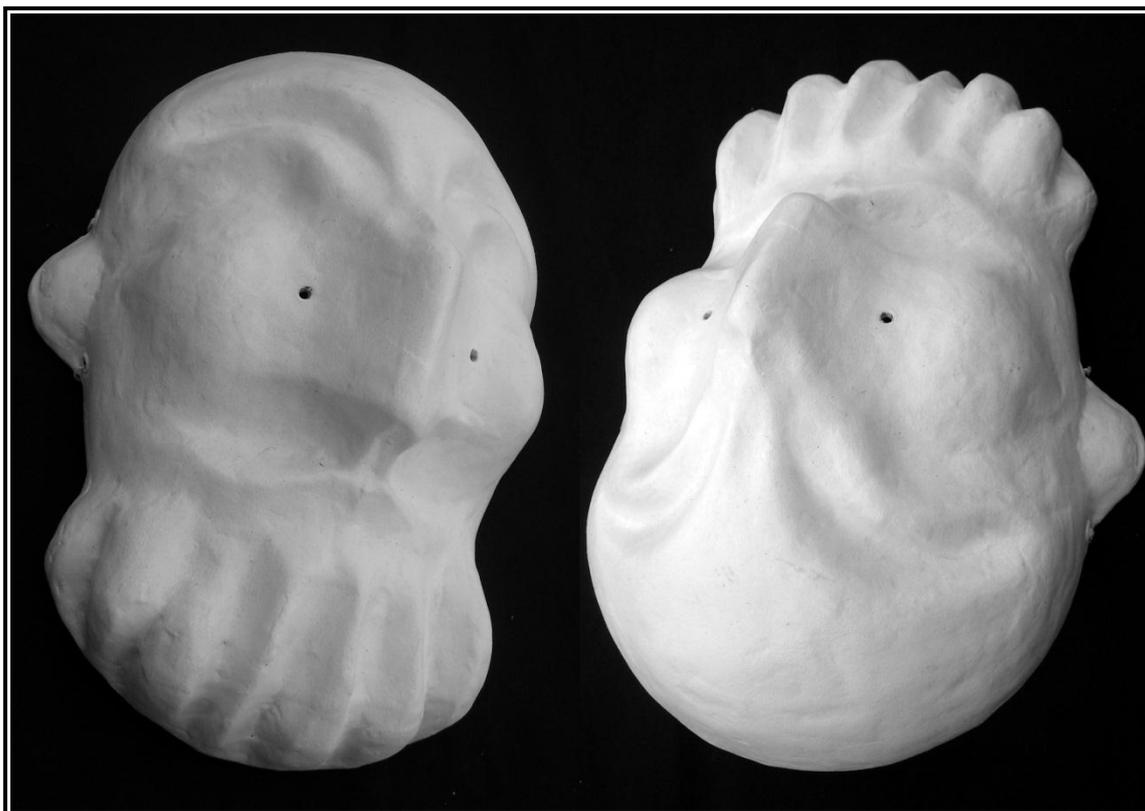


FIGURA 6. Máscara larvária, em papel colê, confeccionada por Fernando Linares.

Para não classificar de forma restritiva as possibilidades morfológicas das máscaras, prefiro pensar numa ampla “paleta” cuja gama de matizes pode ser inesgotável. Não me parece possível estabelecer uma linha que determina níveis de maior ou menor complexidade de construção do eixo corporal de uma máscara larvária. No entanto, esta paleta pode ser organizada numa escala que vai do mais abstrato ao mais concreto, como se pode ver nas máscaras da figura 7, na página 141.

É importante destacar que, ao contemplar as máscaras larvárias, é significativo não procurar definir ou tentar identificar a familiaridade de uma determinada forma com um determinado tipo, espécie etc., para poder deixar todos os canais abertos para a experimentação mais isenta de imagens concebidas *a priori*.



FIGURA 7. Máscaras larvárias, em papel colê, organizadas do abstrato ao concreto, confeccionada por Fernando Linares.

5.3. Observação da máscara.

O primeiro contato visual que se estabelece com a máscara é, na minha abordagem, de uma importância decisiva e determina a qualidade e eficácia da transposição. É sempre bom lembrar que, além do trabalho de preparação psicofísica, o estudante deve manter, como já vimos, um ambiente em que predomine um clima de máxima concentração e silêncio. Assim, escolhida a máscara e a face que será utilizada, se deve partir de uma postura neutra, antes de

começar a etapa de observação da máscara na qual se experimenta cada forma, volume, curva etc., como se estuda a “topografia” de um terreno a ser explorado. A imaginação deve manter-se tão livre quanto seja possível e em estado de extrema curiosidade, por isso não devemos tentar traçar estratégias que sejam frutos de deduções ou pensamentos elaborados *a priori*, pois este é o primeiro sinal de que a nossa atenção não está concentrada no trabalho psicofísico. Embora seja difícil de controlar, este primeiro olhar da imaginação deve estar ancorado no *aqui/agora*, deste modo, não se devem arquitetar os possíveis movimentos ou maneiras de deslocamentos da máscara antes que seja conformada a primeira proposta de eixo corporal. A partir da construção do volume, do sentir o peso do corpo e, como veremos a seguir, da ênfase adequada que daremos a cada sentido, não poderemos saber, a não ser na prática, como se poderá agir no espaço. Também é importante evitar imaginar aleijões, membros paralisados ou muito restritos nas articulações, pois estas imagens podem gerar características de robotização, atitudes e estados de convalescença que pré-determinam, unilateralmente, limitações na liberdade futura para agir e reagir às diferentes situações cênicas.

Como já abordado, uma boa máscara age sobre o ator de tal maneira que pode levá-lo a realizar ações e ter reações tão autônomas, após a fase de construção do eixo corporal, que são capazes de surpreendê-lo após o término do próprio trabalho. A máscara é um objeto que possui características intrínsecas que vão além do conhecimento que o ator possa ter ou imaginar no seu primeiro contato visual. Portanto, imaginar, ao observar uma máscara, se configura como a construção de uma estratégia provisória e elaborada apenas o necessário para poder preparar o terreno para um bom início de trabalho, pois o mesmo irá se construindo no calor do próprio *jogar*, ou seja, no entre as imagens trazidas pelo ator e a sua atitude ao colocar-se disponível para ver *como* a máscara age sobre ele, o que ela tem a lhe dizer, a ensinar-lhe, quais são os caminhos que a máscara lhe aponta.

5.4. Um eixo fora do eixo.

A expressão é crível unicamente quando está sustentada pela implicação total de quem a emana.

Ives Lebreton*

Criar o eixo corporal de uma máscara significa construir uma postura física, uma maneira determinada e voluntária de sustentar o corpo. Uma configuração que se deve originar no corpo-mente do ator, a partir das imagens e sensações que a máscara lhe provoca. Portanto, construir o eixo de uma máscara não é uma escolha aleatória, mas um processo que se dará em parceria, pois cabe ao ator construir a qualidade e quantidade necessária de energia que fará vibrar este objeto. E ainda: uma máscara nunca sugere apenas um único eixo corporal, assim como pessoas com temperamentos e caráter parecidos não têm necessariamente o mesmo eixo corporal. O eixo de uma máscara será, a rigor, um espelho das qualidades psicofísicas desenvolvidas pelo estudante/ator e que se refletirão em sua proposta corpórea como a tradução subjetiva de uma determinada atitude intuída nos traços da máscara. Esta leitura depende tanto da condição fisiológica do ator, como da sua atitude, mais ou menos ousada, para desfigurar o seu próprio corpo, assumir e sustentar uma das posturas físicas que poderá caracterizar uma determinada *atitude* da máscara. Uma postura física se tornará uma *atitude* quando ator e máscara se configurarem como um *sujeito* que realiza ações orgânicas particulares, intencionais e verossímeis.

Uma vez escolhida a máscara e adotada a atitude neutra em que se dá início à fase de observação para a construção do eixo corporal, o estudante deve imaginar, neste primeiro *golpe de vista*, como transpor o desenho da máscara começando pelo seu tronco¹²². É necessário conduzir simultaneamente, desde o primeiro instante do trabalho, o surgimento deste novo eixo corporal, deslocando-se da postura neutra para uma situação de equilíbrio precário que o obrigue a realizar um grande gasto de energia para sustentar o corpo e promover uma qualidade muscular ativa, *vibratória*, em estado de prontidão para a ação, que deverá ser mantida paralelamente a esta nova configuração física particular.

¹²² Relembremos a divisão do tronco aborda no Capítulo I.

Como colocar os seus sentidos ao serviço do que seus olhos observam e acreditar na sua capacidade imaginativa para fazer a transposição física das formas contidas no objeto que será o veículo da sua expressividade e, ao mesmo tempo, torná-lo orgânico? Esta é a pergunta mais frequente que o iniciante se faz quando enfrenta este primeiro estágio do trabalho, embora nunca seja formulada nestes mesmos termos. Fica evidente, para os estudantes, neste primeiro contato visual, que a máscara é um instrumento desafiador que exige uma implicação total de si e um grande preparo sensorial para poder realizar um processo de transposição que desvende e dê vida a cada traço desta fisionomia. Sartori¹²³, ao descrever a força dramática contida numa máscara, escreve:

Sua linguagem está feita de luzes e sombras, de silêncios e sons violentos, de movimentos e pausas, fundidos de maneira harmoniosa e contrapostos de forma desproporcionada. Os significados existem e são concretos, mas estes estão codificados numa linguagem que é feita muito mais de subentendidos do que de afirmações. (SARTORI, apud PAVIA, 1994: 26)*

Assim, o mestre italiano nos apresenta um objeto que parece lançar um bombardeio aos sentidos e à intuição de quem o observa. O carácter subjetivo desta descrição nos faz perceber que a singularidade que caracteriza as feições de uma máscara pode ter uma pluralidade de interpretações na imaginação de quem a utilizará, o que preserva a criatividade individual de cada estudante para fazer a sua própria transposição corporal. Esta liberdade se mantém mesmo em circunstâncias em que o aluno-ator utiliza a mesma máscara e realiza o mesmo exercício prático.

É importante, desde o primeiro instante do trabalho, a partir de um estado de calma físico-mental já trabalhado com a máscara neutra¹²⁴, o ator se deixar conduzir com confiança pela sua intuição, permitindo-se, aceitar e valorizar, com uma atitude de autogenerosidade, as primeiras imagens que aparecem em sua mente. Assim, é fundamental deixar-se guiar, sem hesitações, pelos primeiros impulsos corporais que estas primeiras imagens provocam, pois deste modo, com o tempo, cria-se o hábito indispensável de não ser constantemente subjugado pelo intelecto.

¹²³ Ver capítulo I, item 1.3 Jacques Lecoq e a poesia do corpo.

¹²⁴ Veja a este respeito, no capítulo IV, o item 4.4 Um ponto zero físico-mental.

Utilizando-se dos exercícios psicofísicos de auto-sugestão¹²⁵, trabalhados nas etapas dedicadas ao trabalho pré-expressivo no qual se fortalece a imaginação na construção de todo tipo de imagens corpóreo-mentais, o estudante se vale, prioritariamente, dos movimentos inspiratórios e expiratórios para construir de forma físico-mental a sua primeira proposta do eixo de uma máscara. A utilização voluntária dos movimentos de inspiração e expiração orienta a construção do novo desenho do corpo e colabora para encontrar o tônus mais adequado deste novo corpo. Ela promove, ainda, a ulterior articulação e organicidade, evitando que o eixo se fixe como uma couraça de tensões estáticas cuja movimentação futura se tornará inevitavelmente robotizada. Ao utilizar a respiração como propulsora desta nova relação, que orienta a utilização dos cinco sentidos, a máscara transforma a percepção do ator e promove o nascimento de novas urgências ao se relacionar com o seu entorno. O movimento de inspiração deve transformar-se num ato de soprar uma energia viva para dentro do próprio corpo para, assim, modelar linhas de força que sumirão se não se encaixarem com os movimentos de expiração e inspiração seguintes, num constante transitar ou deslizar pelas formas da máscara até a conclusão do seu eixo, quando, finalmente, a respiração da máscara se personaliza.

Com as máscaras larvárias, o estudante entra no terreno de um universo imaginário que pode tornar-se infindável em possibilidades. Neste mergulho, deve acreditar na força das imagens criadas, ou acordadas, por sua mente e realizar escolhas rápidas, permitindo-lhe que estas

¹²⁵ O exercício de auto-sugestão descrito a seguir é utilizado para a construção de eixos corporais. Neste caso, o objetivo é dar aos sentidos uma importância fundamental na conexão com as alterações corporais, tanto reais, como imaginárias, que se manifestem no corpo. Com o corpo preparado, após os exercícios de concentração, aquecimento, alongamento e enraizamento, os estudantes começam cada uma das etapas do trabalho deslocando-se pela sala com andar e corpos neutros. **1ª etapa:** A cada ato de inspiração, e durante quatro ou cinco vezes, os estudantes imaginam que o seu corpo vai aumentando de volume. Percebem, enquanto isto, as alterações que esta sensação imaginária lhes provoca fisicamente em relação ao peso, equilíbrio, agilidade, andamento, forma de se movimentar, mudanças no olhar, na respiração, esforço muscular etc., e devem procurar identificar o estado psicofísico decorrente destas mudanças. Após terminar a fase de transformação física, na qual se configurou um eixo corporal, os estudantes devem procurar, caso o corpo ainda se encontre em um perfeito equilíbrio, um estado de equilíbrio precário e começar a vivenciar, com esta segunda natureza, diferentes urgências, construindo diversas situações imaginárias que os obriguem a agir e reagir, improvisando livremente, neste espaço imaginário. **2ª etapa:** A proposta do exercício se repete, agora emagrecendo a cada ato de expiração. **3ª etapa:** O corpo é dividido em duas metades e são imaginadas alterações de aumento e diminuição a cada inspiração e expiração. **4ª etapa:** A proposta se inverte em relação à proposta da etapa anterior. **5ª etapa:** São escolhidas determinadas partes do corpo em que uma aumenta e a outra diminui imaginariamente o seu tamanho a cada ato de inspiração e expiração. **6ª etapa:** São criadas mais de uma combinação entre as partes do corpo, sempre em duplas, em que se constroem diversas configurações de eixos corporais. Neste exercício, pode ser trabalhado todo tipo de sugestões para serem imaginadas pelos estudantes na construção dos eixos corporais, como, por exemplo: uma parte se ilumina e a outra se apaga, uma se enrijece e a outra amolece ou podem ser utilizados os contrastantes entre cores, sons, níveis de temperaturas e assim por diante.

atuem como modificadoras do seu próprio corpo. Mesmo que, a princípio, as mudanças exteriores se deem de uma forma não muito clara em seu corpo, é importante insistir neste jogo auto-sugestivo para, a partir dele, experimentar gradativamente novas sensações e relações de tamanho corporal, eixo de equilíbrio, peso etc. Logo se percebe que, ao aceitar estas primeiras imagens, somos impelidos a reestruturar todos os nossos sentidos e a reagir de forma cada vez mais distanciada da nossa natureza cotidiana. Mesmo que se encontrem ocultas por detrás da máscara, a atenção e concentração nas alterações da respiração, do olhar etc, deverão se mantidas para sustentar este novo corpo como uma segunda natureza orgânica.

Devem-se encontrar os equivalentes corporais evocados, a partir de uma percepção subjetiva dos traços percebidos na máscara, para que se desencadeiem associações físicas que poderão ser articuladas com uma coerência própria e que atenderão, exclusivamente, às escolhas feitas naquele determinado momento com aquela determinada máscara. Esta atitude de abertura e disponibilidade físico-mental para se pôr ao serviço da máscara representa um ponto de partida que pode conduzir à descoberta intuitiva de um primeiro comportamento corporal. Este que fornecerá ao ator os principais códigos eficazes da comunicação característica da máscara.

Quando isto acontece, o corpo se sente, imediatamente, impelido a experimentar maneiras de agir em cena e se começa a desenhar uma primeira proposta de eixo corporal com alguma clareza. Já nos primeiros deslocamentos, se poderá perceber que as pernas se tornaram uma continuação do tronco, dando a ideia do peso, e que os braços encontram a sua justa participação. Um corpo-máscara irá surgir com bastante organicidade. Em outras palavras, o corpo inteiro torna-se uma continuação da máscara, que parece agir por uma vontade própria, sem fórmulas intelectuais que justifiquem o que o corpo-máscara pensou (fez) por conta própria. Em situações como essas, notaremos, no corpo do estudante, a síntese dos traços equivalentes das máscaras e, neste caso, a sua coluna vertebral terá criado os vetores que mais se encontram em sintonia com aqueles que estão contidos nas máscaras. Isto indica que as imagens que geraram o eixo da máscara seguiram o fluxo dos impulsos que nasceram no tronco do ator e se enraizaram no seu principal órgão de expressão. Por outro lado, quando o eixo da máscara é elaborado apenas mentalmente, este eixo inicial se esgota já nos primeiros passos, pois se perde a cada momento, num vaivém desorientado, até diluir-se por completo. Encontrar a síntese corporal justa para construir o eixo de uma máscara demanda, muitas

vezes, lutar contra as respostas apressadas de uma ansiedade natural, produto de uma tendência a querer analisar tudo.

Nas experiências iniciais, dedicadas à construção dos primeiros eixos corporais, os exercícios de improvisação são individuais e de caráter bem simples. O estudante deve contracenar com um objeto criando uma constante cumplicidade com o público. Devem construir, como se verá a seguir, as primeiras relações de triangulação entre todos os elementos em jogo. Embora o foco principal deste exercício seja a criação e sustentação de um eixo corporal, ao mesmo tempo, são trabalhados outros elementos importantes que possibilitam à máscara agir com organicidade, como, por exemplo, a manutenção de um bom enraizamento dos pés, a precisão do movimento, a sustentação constante de um estado de extrema curiosidade com o espaço e com o objeto que se encontra em cena etc. (ver figura 8, na página 148). Desta maneira, ao final deste exercício se pode analisar, por uma via negativa, as escolhas dos eixos, feitas com cada máscara e detectar em que momentos, por falta de *jogo*, a máscara não conseguiu sustentar, no *aqui/agora*, uma situação eficaz de cumplicidade com a platéia.

5.5 Triangulação.

No início do trabalho, utilizo o termo cumplicidade no lugar de triangulação, uma vez que este último, muitas vezes, provoca certa acomodação no estudante que acaba restringindo as suas ações ao desenho mental que a figura representa, o que pode tornar os movimentos duros e um pouco mecânicos. Por outro lado, a imagem dos três lados do triângulo remete ao desenho geométrico preciso dos movimentos que o ator deve realizar para estabelecer um verdadeiro contato com o espectador e conduzir o seu foco de interesse a partir da concentração de toda a sua energia nas intenções, ações ou reações precisas das atitudes corporais que deseja transmitir.



FIGURA 8. Exercício com máscara larvária de triangulação com um objeto.

O trabalho de triangulação, nesta etapa, introduz um dos elementos que caracterizam uma forma de comunicação aberta para a participação do espectador, própria da representação com máscaras. É por seu intermédio que o ator consegue descobrir se suas ações e atitudes traduzem as suas intenções com eficácia. Para o estudante, a prática do jogo da triangulação é um dos primeiros elementos cuja resposta imediata lhe dá a dimensão material da força de comunicação da máscara. Este exercício é primordial para tomar consciência da eficácia dos elementos técnicos codificados, não para utilizá-los como um fim em si mesmo, mas como recursos que podem tornar-se manejáveis e com os quais o ator descobre os seus tempos internos. Tempos nos quais prepara, organiza e realiza cada ação para revelar cada momento do jogo como se fosse o mais importante de todos os momentos e, ao mesmo tempo, verificar se os seus tempos são suficientemente justos para sustentar com eficácia a atenção do espectador.

O tempo justo que cada ação requer é construído por cada estudante de acordo com o nível de atenção, de escuta, de intensidade com que se relaciona com as imagens, de envolvimento com a ação, e do tipo de comentário corporal que o corpo-máscara realiza assim que se firmam as primeiras atitudes expressivas. Trata-se de um tempo interno individual no qual o estudante dá às ações seu ponto de vista pessoal, único. Uma vez treinado e assimilado pelo ator, o suficiente para que se torne manejável, os seus limites de construção de foco de atenção e cumplicidade para evidenciar as suas atitudes para o público poderão ser renovados e recriados a cada nova situação e dependerão da perícia pessoal com que cada ator consiga sintetizar esquemas de ações, intenções e reações de forma a torná-los signos reconhecíveis para o espectador, mesmo quando esta comunicação se dê mais pelo não-dito.

O esquema de triangulação com o espectador, do ponto de vista dos movimentos realizados, é aparentemente simples, porém envolve um conjunto de relações complexas de analisar, se não nos valem da decupagem minuciosa de um exemplo prático específico. Recorramos ao primeiro fragmento do exercício de improvisação descrito anteriormente, aquele no qual a máscara se depara com um objeto com o qual se deve relacionar com a máxima curiosidade. O estudante/ator, ao entrar em cena, com seus cinco sentidos em estado de alerta, olhará o objeto, com um movimento preciso, e este deverá repercutir, com uma intensidade maior, num dos seus cinco sentidos. Este primeiro contato deve despertar nele e, de modo imediato, um impulso promotor de um estado físico, que tem como principal força motriz o sentido em destaque. Isto gerará uma urgência na máscara no *aqui/agora* e poderá denotar, em relação ao

objeto, por exemplo, um estado de pavor, de encantamento, de cobiça, de rejeição etc. Este primeiro impulso, que precede à ação física e que já contém a célula *mater* de uma intenção, deve ser interrompido um instante antes da sua realização no espaço, para ficar suspenso e concentrado no tempo, como quando um atleta se prepara para dar um salto. Desta forma, a máscara começa a construir o foco sobre ela mesma, por meio da sua intensa relação (imaginária) com o objeto. A partir desta fragmentação da ação, que prenuncia o devir do jogo cênico, o ator realiza outro movimento preciso, com seu rosto (a máscara) dirigido ao espectador, para encerrar o primeiro ciclo que estabelece esta relação de triangulação, da qual o público se torna a testemunha principal. No instante em que o fluxo da ação é retido, e se fecha o vértice que liga o objeto e a intenção do ator ao espectador, é quando este último lê na atitude do corpo-máscara a essência de um diálogo feito de silêncio e subjetividade que estará, ou parecerá estar, carregada de sentido, pelo não-dito, pois seu significado condensa o que não seria possível traduzir com palavras num tempo tão restrito.

Com as máscaras larvárias, a resposta do espectador não é plenamente recebida pelo ator por meio do seu contato visual que, como vimos, é muito reduzido. Sua percepção sensorial deve se manter preparada no nível de sensibilidade mais aguçado, em estado de prontidão, para receber a resposta do sucesso (ou do insucesso) das suas ações a partir das diversas formas de manifestação, muitas vezes, caracterizadas pela extrema atenção, vibração, expectativa, alegria etc., que emanam da platéia. É neste sentido que o espectador se torna parceiro e guia do estudante/ator, orientando-o e conscientizando-o, sem saber, no caminho que o conduz à eficácia da ação cênica.

5.6 Hierarquias e *Status*¹²⁶ corporais.

O status corporal de uma máscara está relacionado a uma determinada postura do corpo e às variações de qualidade e da qualidade de energia muscular que acontecem durante o jogo cênico. Inicialmente, utilizo o termo “hierarquia corporal”, uma vez que, de uma forma geral, a prática tem demonstrado que os estudantes/atores tendem a sustentar o seu tônus muscular num registro mais uniforme do que quando utilizo a palavra *status*. Isto facilita a compreensão de um dos principais objetivos da máscara larvária como a máscara de base que se situa nesse

¹²⁶ Os termos Hierarquias e *Status* são abordados aqui apenas do ponto de vista corporal. Keith Johnstone em seu livro “*Improvisación y el teatro*” dedica um capítulo a estes temas.

limite fronteiro no qual, ao mesmo tempo em que é preparada a pré-expressividade do ator, eles são introduzidos no território da expressividade.

Com um grupo de quatro ou cinco máscaras, peço aos estudantes que construam os eixos que estas lhes apontam. Ao entrar no palco vazio devem procurar criar situações imaginárias que lhes provoquem a sua curiosidade, despertando-lhes uma grande vontade de explorar o espaço cênico. Cada situação criada deve ser vivenciada como um acontecimento único que tem que ser dividido com a platéia. Ao mesmo tempo, a intenção é que as máscaras se exponham umas às outras sem que se sintam analisadas pelos parceiros de cena, para evitar que mudem as suas primeiras propostas corporais. Por isso lhes indico que estendam a sua curiosidade às outras máscaras, sem estabelecer qualquer contato físico entre eles, tornando-se, também, uma o foco da outra para construir a cumplicidade com a platéia. Posteriormente, os oriento para que estudem com a maior atenção os corpos dos seus colegas em cena, relacionando-se sempre à distancia. Após um determinado período de observação, proponho que eles procurem identificar, de acordo com esta primeira leitura, a hierarquia corporal que cada máscara assumiu e, a partir da percepção do seu próprio corpo, se posicionem, sem alterá-la. Devem estabelecer uma determinada ordem hierárquica, como, por exemplo, o quadro hierárquico de uma grande empresa e, assim, num extremo se encontrará aquele com a hierarquia corporal mais alta e no extremo oposto o que tem a hierarquia corporal mais baixa¹²⁷.

Ao finalizar o exercício, pode-se perceber que, sem que tenha sido proposto no início do trabalho, todos os eixos por eles construídos estavam imbuídos de um determinado tônus corporal. Neste se podia identificar uma hierarquia particular à qual pertenciam e que esta orientava as suas ações e reações. Portanto, neste estágio do trabalho se evidencia que de acordo com a primeira leitura que fizeram dos eixos das máscaras dos seus colegas, apesar das dificuldades para enxergar, intrínsecas a estas máscaras, os estudantes conseguiram perceber uma qualidade específica de esforço utilizado para sustentar o corpo e alguns indícios de determinados fatores do movimento em que prevaleciam: uma característica do peso, uma atitude particular na fluência dos movimentos e, ainda, as características particulares com que se deslocavam ou permaneciam parados no espaço. Também percebiam que mesmo a omissão de um determinado fator do movimento pode determinar um modo

¹²⁷ Parte da dinâmica descrita neste exercício me foi transmitida pelo diretor e professor de teatro Geovanni Fusetti (Itália) Professor da École Jacques Lecoq (França).

específico de comportamento na realização das suas ações, caracterizando ou descaracterizando o seu comportamento. Consequentemente, ao juntar todos estes elementos numa montagem, mais ou menos coerente, conseguiram construir uma imagem corporal, tanto dos outros, como proprioceptiva, a ponto de lhes ser possível organizarem-se hierarquicamente, conforme a proposta do exercício.

Estas leituras iniciais nas quais predomina uma atitude intuitiva, fruto de uma vontade para jogar, nem sempre são suficientemente claras para garantir que essa ordem hierárquica seja encontrada na primeira tentativa. Muitas vezes é necessário lançar mão de orientações e provocações para que confiem nas suas primeiras escolhas e fixem de forma consciente os seus eixos e os consequentes fatores que prevalecem em cada hierarquia corporal, pois é importante que evitem ajeitá-los durante o jogo, seja disputando ou se subordinando àquelas máscaras que apresentam atitudes mais seguras e definidas.

É interessante destacar, do ponto de vista pedagógico, a dupla importância que tem para o estudante assistir da platéia os exercícios iniciais dos seus colegas. Durante o aprendizado, a construção do olhar de quem observa permite que ele identifique os principais fatores do movimento, ou seja, aqueles que sustentam os eixos das máscaras e configuram uma determinada hierarquia corporal, porém este olhar da platéia não se limita a uma atitude passiva ou meramente intelectual. O que se percebe, durante os exercícios de improvisação é que, ao assistir, o estudante também participa do trabalho, cinesteticamente, numa atividade muscular que detecta tanto a eficácia das ações mais orgânicas, como as dificuldades enfrentadas pelos seus colegas para manter uma quantidade e qualidade de energia que torne crível o seu desempenho durante o trabalho. A máscara desnuda cada impulso nascido do interior do ator e evidencia as alterações mais sutis que o seu corpo manifesta. Sejam estes impulsos voluntários ou involuntários devem ser assumidos prontamente pelo estudante/ator, pois uma vez desenhados no espaço, não há mais com negá-los. A atitude de recusa desta “escrita corporal” evidencia a dificuldade de fluxo entre o interno e o externo do ator. Para Laban,

o caráter das pessoas em atividade é melhor expresso em termos de movimento, [...] através dos elementos Espaço, Peso, Tempo, e Fluência, na medida em que se revelam nas suas ações corporais. Estes elementos comportam a chave de compreensão daquilo que se poderia chamar o alfabeto da linguagem do movimento; e é possível observar e analisar o movimento em termos desta linguagem. A pesquisa e a análise desta linguagem da movimentação e, portanto, da representação [...] só pode ser fundada no conhecimento e na prática dos elementos do movimento, de suas combinações e seqüências, bem como no estudo de sua

significação. As formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço [...] de sensações de movimento, [...] de ímpeto para o movimento, informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo. (LABAN, 1978: 167-68)

Ao observar, com uma atitude atenta, as primeiras reações do corpo em ação, percebe-se que a construção de um eixo aciona, em forma de esboço, um possível caráter da máscara e que este eixo deverá refletir-se, ao mesmo tempo, no interior do ator, despertando-lhe sensorialmente os impulsos correspondentes. Estes podem conduzi-lo ao modo de agir da máscara, para além da utilização das suas habilidades técnicas desenvolvidas durante o seu treinamento pré-expressivo, do conhecimento dos principais fatores do movimento etc.

Se eliminarmos todo tipo de gestos convencionais ou daqueles pertencentes à pessoa do ator, poderemos revelar algo que seja específico da máscara. Normalmente, o *status* da máscara se instala assim que o eixo da mesma é definido pelo ator e se configura mais claramente assim que aparecem as primeiras intenções, ações ou reações. Com as máscaras larvárias, começamos a compreender que, já no primeiro golpe de vista, podemos encontrar em toda máscara expressiva as principais linhas de força dos traços que poderão definir as características condutoras do seu *status* particular. Este, quando sustentado com constância, poderá conduzir-nos a um comportamento revelador do seu caráter. O estudante/ator descobre no aprendizado com as máscaras de base que os estados anímicos e as emoções tornam-se reconhecíveis para o espectador como consequência de uma resposta física. Que não é uma emoção ou um estado psicológico do ator que cria o seu comportamento, mas que, ao contrário, é uma postura corporal, uma urgência criada pela sua imaginação que revela a sua atitude principal e conduzem o espectador ao reconhecimento de determinados *estados* que podem ser identificados como emocionais ou psicológicos.

Ao trabalhar com a máscara as possibilidades de jogo do seu *status*, isto é, as alterações corporais que a fazem elevar ou diminuir a sua auto-estima, dentro dos limites que o seu eixo lhe permite, é importante sempre reconhecer a importância da sustentação do seu eixo e da atitude principal que guia à máscara, como foi verificado no trabalho com as primeiras “hierarquias corporais”. Deste modo, evita-se que a máscara perca as suas características básicas, pois o que nos interessa é que, a partir dessas características, se encontrem os meios de exploração das mudanças do seu status corporal.

A partir desta prática se pode perceber que os níveis possíveis de jogo corporal para sustentação do eixo corporal e da sua atitude principal que caracteriza o comportamento predominante de uma máscara não são estanques. Se assim fosse, a máscara se tornaria um estereótipo e a sua permanência em cena se esgotaria rapidamente. O *status* baixo de uma máscara que apresenta uma atitude submissa pode elevar-se quando provocada ou encorajada por outrem e, assim, enfrentar, e mesmo fazer ceder outra máscara que tenha um *status* alto e pretenda impor a sua superioridade. Esta mobilidade do *status* humaniza as atitudes da máscara e revela que a atitude ou o caráter de uma máscara, aparentemente fixo, podem modificar-se de acordo com as circunstâncias que esta enfrenta. As mudanças de *status* podem ser representadas, como diz Johnstone, “frente a qualquer coisa, tanto objetos como pessoas” (JOHNSTONE, 2002: 40), portanto, o *status* serve de motor para a construção de todo tipo de relacionamentos e de reações, ao estabelecer tensões e conflitos que promovem o desenvolvimento do jogo teatral, mesmo quando uma máscara improvisa uma cena individualmente num espaço imaginário.

Ao exercitar os níveis de jogo com um mesmo *status*, torna-se mais tangível o uso do tronco como centro da expressividade do corpo do ator para a utilização da máscara. O princípio do uso do tronco que, como vimos, para Lecoq representa o rosto da pessoa em seu uso cotidiano, nos dá a dimensão da ampla gama de possibilidades que podem ser articuladas para gerar os impulsos promotores de todo tipo de articulação e de mudanças de estados, a partir da integração de busto, da cabeça e do pescoço, da cintura e do quadril e da utilização das pernas para dar a ideia de peso ou leveza. Vemos que com as mudanças de *status* corporal podemos expressar com o tronco muito mais do que imaginávamos que era possível.

5.7 Animalização.

Os exercícios a partir da figura de animais se tornam auto-reveladores para os estudantes. Neles experimentam os seus limites de resistência física e mental. Testam a sua capacidade de auto-sugestão para se deixarem conduzir por um turbilhão de atitude instintivas e irracionais que, ao mesmo tempo, devem permanecer sob total controle para encontrar uma medida justa a cada nova imagem que os motiva durante a improvisação. É um exercício próximo do brincar das crianças, que se retroalimenta com o prazer gerado pelo envolvimento com o próprio jogar.

Com as máscaras larvárias, oriento os alunos para se situarem no universo de um “pensar como um animal”, isto é, precisam desconstruir o pensamento lógico, ver e sentir o entorno como com uma segunda pele. Devem trabalhar os animais em diversas fases do seu desenvolvimento, como, por exemplo, quando são filhotes e começam a desenvolver as habilidades motoras que lhes garantirão a sua sobrevivência a partir dos jogos de simulação de lutas, brincadeiras, saltos etc. Nestes se firmam as características que, mais tarde, se tornarão uma estrutura muscular mais definida e que demandará o controle mais rigoroso destas características e habilidades intrínsecas do animal escolhido. Desta forma, eles devem descobrir diferentes estágios de desenvoltura e agilidade para encontrar a qualidade de esforço necessário de acordo com as fases do crescimento de cada animal. A escolha do animal determina as atitudes de comportamento e a qualidade de energias necessária para construir intenções, ações e reações de forma que estas pareçam deixar-se governar por forças motrizes instintivas de maneira orgânica. Esta atitude obriga o estudante a agir numa dinâmica físico-mental muito veloz para tomar todas as suas decisões. Ao deixar-se conduzir por um estado aparentemente irracional, a urgência gerada pela ideia de se reger pelos instintos mais elementares, que garantam a sua sobrevivência, os obriga a manterem-se em constante estado de grande atenção e prontidão para *jogar* com todos os sentidos de forma intensa e precisa. A percepção de cada movimento exterior, do cheiro, do som etc., é um estímulo que deve ser interpretado, de acordo com a compreensão que se tem da espécie que se está assumindo, como uma provocação que não pode ficar sem resposta.

A imagem mental, que é construída para realizar a transposição do corpo humano para o corpo do animal, permite que o estudante tome consciência de cada modificação física e aprenda a mobilizar e sustentar a sua energia psicofísica. Assim, ele pode criar uma determinada ideia de peso, de volume e um tônus muscular que lhe garantam a melhor aproximação à agilidade, equilíbrio, coordenação e precisão do animal, agindo com uma atitude distanciada das suas características pessoais. Deve ir ao encontro de um fluxo de energia que lhe permita experimentar com maior nitidez uma organicidade que se caracteriza como um modo de pensar com o corpo. Ao trabalhar o descondicionamento dos hábitos racionais a que, muitas vezes, os estudantes ficam presos no momento de improvisar, se descobre que, como diz Lecoq, “o corpo sabe coisas que a cabeça não sabe ainda” (LECOQ, 1997: 26) e, desta forma, com a prática desses exercícios se podem conquistar a coordenação de um sem número de atitudes corporais e de ações muito precisas e orgânicas que não fazem parte do nosso cotidiano. O exemplo dado por Richards, ao refletir sobre a sua procura da

ação orgânica, demonstra que, após a utilização das máscaras larvárias nos exercícios de animalização, a capacidade de entrega e comprometimento psicofísico do estudante se fortalece. Isto se dá pela necessidade de um envolvimento total em cada ação realizada neste jogo de transposição para o corpo animal. Ele diz,

quando se observa um gato, se percebe que todos seus movimentos estão no lugar certo, que seu corpo pensa por si mesmo. No gato não existe nenhuma mente *discursiva* que bloqueie as suas reações orgânicas imediatas, que se intrometam em seu caminho. A organicidade pode encontrar-se também no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente dedicada a fazer aquilo que não deveria fazer. Uma mente que pretende conduzir o corpo, que pensa com rapidez e comanda o que e como seu corpo deve agir. Normalmente, esta interferência produz um modo brusco e desarticulado de se movimentar. Mas quando olhamos um gato, vemos que todos os seus movimentos fluem em conexão, até os mais velozes. Para que um homem chegue a esse nível de organicidade, a sua mente deve apreender a se manter num estado de passividade, ou deve aprender a ocupar-se só com a tarefa que deve fazer, sem interferência da sua mente, para que o seu corpo pense por si mesmo. (RICHARDS, 2005: 112-13)*

Ao trabalhar os animais com as máscaras larvárias, se re-introduz, de outra maneira, o foco na escuta de si. Assim o corpo-mente pode manter-se num estado de aparente calma exterior e encontrar-se em intensa atividade interna, num estado de prontidão para promover a qualquer momento a transformação das intenções em impulsos instintivos. Embora não nos seja possível atingir a mesma capacidade de força equilíbrio, coordenação e precisão dos animais, ao realizar esta transposição, podemos entender com mais clareza como os impulsos agem para que as ações físicas fiquem “enraizadas no corpo” (GROTOWSKI, apud RICHARDS, 2005: 160)* do ator. Neste jogo de transposição do corpo humano para o animal, o que se procura é realizar com poucos recursos um eixo corporal que contenha os traços essenciais e estes se tornem identificáveis e críveis para o espectador. O estudante deve sentir, a cada inspiração ou expiração, que sua pele, narinas, ouvidos, olhos e glândulas salivares fazem uma leitura do espaço à sua volta. Ele deve descobrir estímulos que, mesmo encontrando-se próximos ou distantes dele, motivem o nascimento de impulsos produtores de intenções e que o faça agir ou reagir de forma que as ações físicas se transformem em investidas, em forças viscerais próprias de quem precisa garantir a sua sobrevivência imediata.

Ao se instalar um estado animalizado, se verifica rapidamente que os corpos dos estudantes assumem uma determinada hierarquia corporal. Eles podem tornar-se dominadores ou serem dominados pelos outros animais, encontrando uma medida justa para jogar com o seu *status* em improvisações coletivas com outras máscaras. É quando se tornam palpáveis os verdadeiros *estados de máscara* e as urgências procuram satisfazer os instintos mais

elementares com ações concretas e as atitudes de comportamento físico permitem sustentar as máscaras por longos períodos de tempo como uma segunda natureza. Esta irradia uma energia pronta para enfrentar o acaso e o risco com desenvoltura, num *estado de êxtase* criativo que, normalmente, se confirma no semblante relaxado do estudante, assim que ele, após o exercício, retira a máscara. Essas experiências, nas quais os estudantes/atores se entregam com plenitude a uma tarefa e ficam como que tomados por um intenso *estado*, representam uma conquista que pode ser transferida, posteriormente, para abordar a construção dos eixos de outras máscaras expressivas. Podem, ainda, resolver a atitude corporal de um determinado tipo pré-definido, de um arquétipo específico ou servir para trabalhar toda sorte de personagens, independentemente de utilizarem ou não uma máscara.

5.8 Urgências e Estados.

As máscaras larvárias permitem improvisar todo tipo de situações e a utilização de figurinos e adereços para assumir características humanas, animais ou mesmo de “seres” não humanos cujas atitudes podem manifestar-se de maneira insólita. Neste caso, podem ser vivenciadas reações diferentes das esperadas em circunstâncias cotidianas. É importante que sempre sejam proporcionadas aos estudantes situações nas quais eles tenham que assumir atitudes ao enfrentarem mudanças constantes de *estados* e de *status* no jogo com as outras máscaras, com os espaços e com os objetos reais ou imaginários. Os corpos e mentes dos estudantes devem treinar-se para aceitar todos os estímulos sem nenhum tipo de subterfúgio que os faça adiar qualquer decisão importante a ser tomada em cena.

Uma vez conquistada esta capacidade específica para jogar com a maior agilidade e rapidez possíveis com a sua energia psicofísica e para atuar no presente, o estudante/ator deve utilizar-se, impreterivelmente, de todos os elementos técnicos desenvolvidos até o momento e, assim, articular, de forma consciente e distanciada, atitudes e *estados* que conduzam o espectador a interpretá-los como se fossem atitudes e *estados* psicológicos das máscaras. É pela qualidade das imagens que motivam o ator e pela conexão com as suas energias em estado borbulhante¹²⁸, que a ação ganha uma forma e dinâmica justas, conferindo a cada movimento

¹²⁸ Veja no capítulo III, no item 3.2 A energia do ator.

uma *urgência* e organicidade peculiar. Esta torna verdadeiro e crível o *estado de máscara* em que o ator “entra” e que motiva o avanço da sua imaginação, no terreno do desconhecido, propiciando-lhe, ao mesmo tempo, uma atuação cuja construção nos parece espontânea.

As máscaras larvárias nos permitem abordar temas para as improvisações individuais e em grupo. Temas que possibilitam jogar em situações nas quais se deve sustentar, com um alto grau de intensidade, uma determinada carga de expectativa que alimentará os *estados* das máscaras. Os exercícios em que a *urgência* da máscara é *esperar*, seja por alguém ou por um acontecimento futuro extremamente importante, proporcionam um excelente tema para a instalação e exploração dos *estados* que definem as reações e atitudes corporais das máscaras com clareza.

Nas situações de *espera* nas quais, por exemplo, duas máscaras não se conhecem e marcam um encontro às cegas pela internet etc., os estudantes se deparam com situações que propiciam uma enorme expectativa e, ao mesmo tempo, uma condição de extrema insegurança. Estes dois *estados*, gerados em decorrência da mesma *urgência* e com os quais a máscara deve lidar paralelamente, deverão adquirir um relevo maior à medida que se aproxima o momento do encontro, que poderá ou não acontecer, e permite ao ator tornar evidente uma gama de atitudes e ações precisas e que remetem a (aparentes) estados psicológicos. Assim se mostra ao espectador a máscara e a contra-máscara.

Nestes exercícios, geralmente o cenário é um espaço público e no qual a máscara se encontra rodeada de objetos e de pessoas imaginárias, com as quais deve manter contato constante. O mais importante é que se manifeste, no *aqui/agora*, tudo aquilo que, neste curto espaço de tempo, poderia acontecer na vida interior da máscara enquanto espera pela chegada da outra. Não se trata de representar um fato anedótico, enfocando o *que* a máscara faz para esperar a outra. O foco se encontra nos *estados* pelos quais passa a máscara enquanto lida com essa grande carga de expectativa. Deve-se, portanto, focalizar o *como se espera* pelo desenlace dos acontecimentos e o *que se faz* será a consequência da sustentação da *urgência* e dos *estados* da máscara que, por não encontrarem vazão imediata, se tornam o motor para a construção de uma estratégia pessoal de progressão da ação. Nesta se constrói e se desconstrói a imagem da máscara, num vaivém de atitudes, sem que se saiba até que extremo ela poderá conduzir a

ação. Nesta etapa do aprendizado, o foco se localiza na descoberta e na conscientização das possíveis variações de ritmo que se imprime à ação cênica; na duração ou repetição de uma determinada ação ou situação; na intensidade com que esta é sustentada; na rapidez ou lentidão com que se realiza uma ação ou sequência de ações e, ainda, nas necessárias pausas que pontuam as atitudes e tornam particular a maneira como a máscara conduz as suas ações a um possível clímax e ao desfecho da situação. Somente a partir da procura deste ritmo interior, como motor que rege as suas ações, o estudante/ator conseguirá encontrar a sua expressão pessoal e descobrir, por si mesmo, o significado da organicidade das suas ações. A partir daí, ele poderá afastar-se, por uma via negativa, de todos os gestos ilustrativos, indicativos e dos clichês que o desviam da busca do essencial de cada ação.

Este ritmo interior necessita tornar-se um reflexo do jogo subjetivo que se estabelece espontaneamente entre os cinco sentidos do ator, ao realizar ações reais ou imaginárias, nas quais devem predominar dois grandes impulsos essenciais e contrários: o de *atacar* e o de *receber*. Duas ações que se iniciam sempre como uma ação entre a natureza interior do ator, o seu *corpo-em-vida*, e o mundo exterior. Assim se constrói cada momento cênico, a partir de vários atos que devem ter o seu começo, meio e fim plenamente realizados, antes de se iniciar a reação ou a ação seguinte. Este trabalho que se iniciou com a máscara neutra, na construção de um estado de calma para realizar cada ação, deve ser sustentado com as máscaras larvárias ao abordar todos os tipos de ritmos e dinâmicas exigidas pelo jogo de improvisação. Evita-se, assim, que sejam abertas e sobrepostas constantes proposições que, por não serem concluídas, adiam o avanço da ação e paralisam a fluência da comunicação.

Trata-se de atender a duas forças motrizes que precisam partir do centro do tronco do ator e que devem ser alimentadas com constantes imagens. Estas precisam ter potencial mobilizador de fortes desejos e sentimentos humanos, cujos significados possam ser reconhecidos pelos parceiros e pelo espectador com certo grau de identificação. Estes dois movimentos também podem ser traduzidos, como escreve Barrault, como: “empurrar para fora de si” e “puxar para si” (BARRAULT, 1953: 40)*, ao que acrescenta Lecoq, “me empurram e puxam de mim” (LECOQ, 1997: 123)*. Ambos concordam que todos os gestos dos seres humanos podem se resumir a esses dois movimentos essenciais, o de “empurrar e puxar de” (LECOQ, 1997: 123)*, e consideram que estas ações são as chaves para acordar um inesgotável número de possibilidades de construção de intenções, de desejos e de situações dramáticas nas quais o corpo se torna cenicamente expressivo.

Assim, realizamos com as máscaras larvárias todo tipo de improvisações de livre escolha dos estudantes. Nelas, as máscaras são colocadas em diferentes contextos e situações que os obrigam a experimentar os dois movimentos em todas as direções do espaço, explorando as qualidades dramáticas que os corpos assumem. A partir dos exercícios pode-se analisar e comparar a expressividade e dramaticidade do corpo pelas direções e ritmos internos com que as máscaras *empurram* ou *puxam* as suas intenções, suas vontades e desejos mais imperativos. Também o foco de atenção se centra nos *estados* que são identificados de acordo com a quantidade e qualidade da energia física construída para sustentar as máscaras e, ainda, como a maior ou menor contenção desta energia direcionada para um ponto específico do espaço (diagonal, horizontal ou vertical) se refletem no significado das suas ações. Finalmente, abordamos neste inesgotável jogo de composição direcional dos impulsos, de que forma as direções da cabeça e a sua relação (simétrica ou assimétrica) com o tronco podem compor diferentes atitudes que remetem aos estados psicológicos das máscaras.

Com um bom período de treinamento com as máscaras larvárias, o estudante desenvolve uma atitude autoconfiante para poder exercitar a máxima prontidão para vestir e corporificar qualquer máscara, para trabalhá-la sempre no presente, numa busca por *ser* a máscara e não por fazê-la. Sempre à procura de um verdadeiro *estado de máscara*, de uma verdadeira *urgência* para a realização de um determinado objetivo. Utilizando-se do primeiro *golpe de vista*, o estudante poderá calçar, uma e outra vez, uma mesma máscara e assumir distintos eixos com presteza e, a cada nova tentativa, poderá imaginar e *jogar* de forma diferente todo tipo de situação que se lhe apresente. Esta agilidade físico-mental fornece ao estudante uma base firme para continuar a explorar a sua capacidade de transformar a sua energia psicofísica em atos criativos únicos e, muitas vezes, irrepetíveis.

5.9 Máscaras expressivas inteiras de anciãos de olhos pintados.

O ator faz o seu corpo falar, mas isto não se deve exclusivamente a expressão ser o fundamento da sua arte, mas, e especialmente, porque o essencial permanece mudo. O mais importante daquilo que temos para transmitir nunca terá uma tradução adequada por mais que se tente colocar em palavras. Precisa de um corpo no qual viver.

Jorge Eines.*

As máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados são máscaras expressivas com características realistas, construídas com uma maior elaboração de detalhes. Elas representam

semblantes centenários e, como as máscaras anteriores, também cobrem o rosto do ator por inteiro. Ao contrário das máscaras larvárias, a sua maior riqueza de detalhes expressivos exige do estudante/ator uma redução ainda maior dos gestos e dos movimentos e, assim, atingir um registro no qual os seus impulsos e contra-impulsos permitam ao espectador perceber detalhadamente as mais sutis intenções que determinem o seu caráter particular. A utilização dessas máscaras tem o papel de possibilitar ao estudante uma experiência em que se intensificam e se fixam todos os códigos trabalhados com as máscaras anteriores, completando, na prática, a compreensão e conscientização da construção de um *estado de máscara*, preparando o ator para a passagem das máscaras de base para a meia máscara expressiva. Antes de serem vestidas, estas máscaras podem ser caracterizadas com barrigas de espuma, figurinos, como chapéus, xales, bengalas etc., de forma a cobrir e transformar os seus corpos por completo (ver figura 9, abaixo).

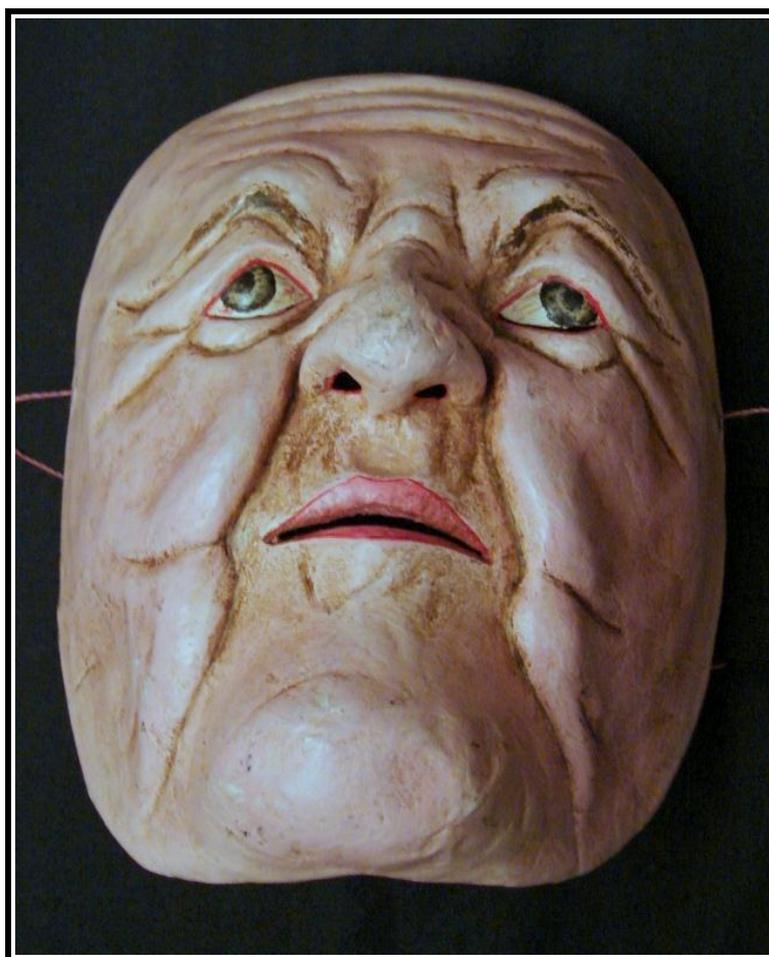


FIGURA 9. Máscara expressiva inteira de ancião de olhos pintados, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares.

Da mesma forma que acontece durante as dinâmicas com a máscara neutra e as máscaras larvárias, com estas máscaras mantenho a prática de fornecer indicações e alertar os estudantes durante os exercícios de forma a, muitas vezes, intervir para alimentá-los com imagens ou pensamentos que possam sustentar urgências ou estados conquistados durante o trabalho. Determinados sinais, apontados pela máscara durante um exercício, podem alertar sobre a possível eficácia de um momento da sua interpretação que, se for desenvolvido, pode tornar-se a chave para a instalação de um estado justo em que a máscara se configura como uma segunda natureza.

Com as máscaras de anciãos, esta relação com o estudante/ator se dá em dois planos paralelos distintos. Num deles me dirijo à máscara como a uma “entidade” que tem uma personalidade própria e, para isso, me valho do conhecimento prévio do seu potencial expressivo, tratando-a como senhora ou senhor de forma a induzir o estudante a encontrar um estado de vibração e prontidão para o *jogo* à altura das exigências daquela máscara. Por outro lado, em outros momentos, dirigindo-me ao estudante, aponto os momentos em que ele perde ou “afrouxa” os elementos pré-expressivos, sem os quais não obterá resultados expressivos com a máscara. Neste momento, no qual parece haver uma sobrecarga de informações, o estudante/ator realiza um grande desafio em termos de atenção e de concentração e se mantém distanciado de qualquer envolvimento psicológico na sua relação com a máscara.

Assim como as máscaras larvárias, estas máscaras permitem uma visão parcial ao estudante/ator que, agora, enxerga através das pequenas fendas existentes na parte inferior dos olhos, que estão pintados na própria máscara, e dão ao ator uma visão bastante reduzida (ver figura 10, na página 164) Em algumas circunstâncias, como acontece com determinadas máscaras, a melhor condição de visibilidade se restringe apenas aos orifícios das narinas. De qualquer forma é desejável que a máscara não encaixe anatomicamente em seu rosto, produzindo certo incômodo em seu campo visual que o obrigue a manter uma relação extracotidiana, como a experimentada com as máscaras larvárias. O estudante/ator tem que dar a ilusão de que os olhos pintados da máscara enxergam verdadeiramente. Deve dedicar um tempo para conhecer a máscara, antes de calçá-la no rosto, segurando-a pela testa com os seus dedos, firmando-a pela parte interna com a palma da sua mão e movimentá-la em todas as direções para descobrir os melhores ângulos, pois são estes que criam a impressão de que a máscara está enxergando. O aluno/ator deve experimentar, baseado na sua experiência com as

máscaras larvárias, todos os movimentos possíveis de cabeça e pescoço que a máscara pode realizar para, depois, conseguir explorar toda uma gama de mudanças de estados interiores. A partir do momento em que o estudante/ator coloca a máscara, a sua mente se dividirá entre a visão do espaço real, para se orientar em cena, a sustentação da imagem de si mesmo vestido com a máscara e em imaginar o que a máscara enxerga com seus olhos pintados. A partir destes elementos, ele poderá explorar os códigos que promovem a sua expressividade.

Um dos efeitos mais concretos, ocasionados ao se vestir uma máscara que possui estas características específicas, ou seja, o que o ator vê e o que a máscara vê não coincide, é conduzi-lo a um uso extracotidiano do seu corpo-mente, uma vez que, como aponta Barba, ao analisar algumas das consequências do uso da máscara no teatro nô japonês,

estes atores mudam o ângulo habitual da vida cotidiana. Como consequência a postura física varia, assim como varia o tônus muscular do torso, o equilíbrio e a pressão dos pés sobre o chão. Através da incoerência coerente do olhar extracotidiano, eles produzem uma transformação qualitativa da sua energia. (BARBA, 1994: 47)

O impacto inicial, sentido ao vestir uma máscara com estes atributos que agem sobre a energia do corpo do ator, diz, ao estudante, muito mais sobre a própria máscara do que este pode imaginar neste primeiro contato. Ao ceder com generosidade a estas características se determina, em grande parte, o rumo da experiência expressiva que este irá construir em “parceria” com a máscara. É, paradoxalmente, neste momento de entrega que se evidencia com maior vigor o valor do árduo trabalho de conscientização e domínio corporal desenvolvidos durante o treinamento pré-expressivo, com a máscara neutra e com a máscara larvária. Esta base permite ao ator colocar a técnica em ação ao serviço das máscaras expressivas para potencializar, cada vez mais, as aparentes restrições impostas pela máscara, que o tiram, propositadamente, da sua zona de conforto. Assim, fatores importantes do seu desempenho técnico, como: o seu enraizamento; o nível elevado de concentração para imaginar a máscara agindo no espaço cênico, como se ele possuísse um olhar externo que o acompanha o tempo todo e o tônus adequado para sustentar o seu eixo corporal num *estado* interior de calma, que os taoístas chamam de “serenidade em movimento”, o obrigam a estar cem por cento no presente e fazem com que os seus gestos se tornem precisos, orgânicos e críveis. A partir desta total entrega, o ator adquire tal força expressiva que ele não precisa mais se preocupar com nenhum destes elementos como materiais isolados (enraizamento, concentração, tônus, ritmo interno etc.) ao realizar qualquer ação. Estes se tornam o veículo

da sua arte e ele passa a agir com a máscara como com uma segunda pele, pois descobre, a partir da apropriação da codificação técnica, as próprias ações expressivas da máscara.

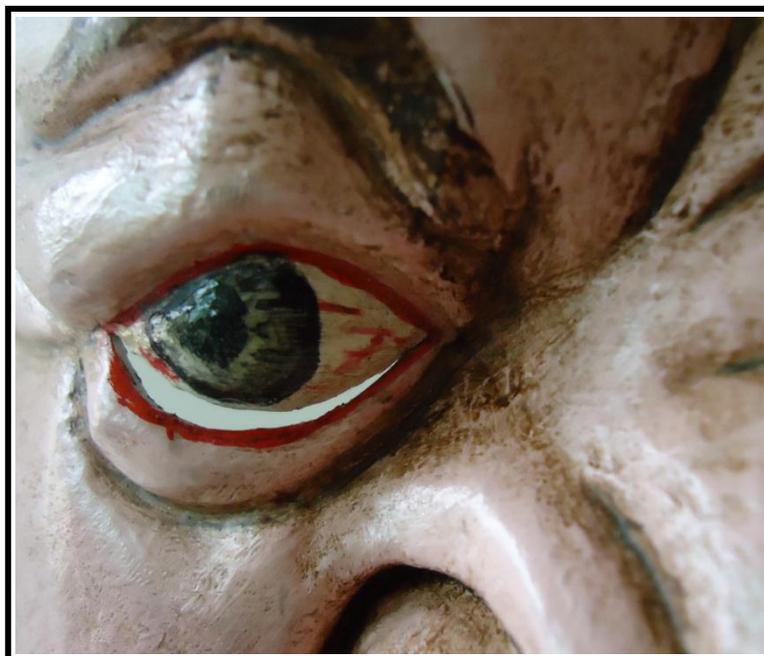


Figura 10. Detalhe da fenda do olho da máscara expressiva de ancião de olhos pintados, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares.

5.10 Trabalhar no desconforto.

Ao trabalhar com estas máscaras inteiras de anciãos, uma qualidade específica de energia, que representa a última etapa do ciclo de vida do ser humano, os estudantes/atores são conduzidos a enfrentar situações em cujos contextos dramáticos o uso da palavra não se faz mais necessária. Eles devem vivenciar com seu corpo-mente a profundidade de uma vida interior que os absorve e os mantém num estado interno, a um mesmo tempo, vibrante e sereno. Isto obriga o estudante/ator à concentração de uma grande carga de energia psicofísica para conquistar um *estado* muito intenso, exigindo-lhe a capacidade de manter sob controle a maior parte dos seus impulsos pessoais mais vigorosos e transformá-los em esforço muscular para que seus movimentos se manifestem no espaço com uma densidade e prontidão muito particulares. Este *princípio da oposição* é trabalhado nas máscaras de anciãos do teatro nô, Zeami escreve,

há, com efeito, e isso é claro, no coração do ancião, o desejo de se comportar em tudo de uma maneira juvenil. Entretanto apesar desse desejo, seus membros se encontram pesados, fraco seu ouvido, e por conseguinte, mesmo que a intenção se faça presente, o comportamento não pode mais segui-lo. O conhecimento deste princípio torna verdadeira uma mímica. (ZEAMI, apud GIROUX, 1991: 115)

Assim, a partir da construção corporal de um efeito de peso para encontrar uma justa instabilidade para lidar com o seu equilíbrio, que se traduz num estado de vulnerabilidade físico-mental próprio de indivíduos que atingem uma idade centenária, “o corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões e de forças contrapostas” (BARBA, 1994: 42) que compõem um caráter particular. Neste se manifestam, por um lado, uma carga de conhecimentos, vivências e experiências acumuladas com a idade que lhes proporciona uma atitude de autoconfiança que podem acalentar em seu interior um estado jovial e, por outro lado, a natural diminuição da capacidade das funções motoras e das suas faculdades sensoriais e mentais lhes confere um estado de fragilidade como consequência do peso dos anos. Ao realizar, de forma pessoal, a fusão desses dois estados antagônicos, o ator deverá encontrar a síntese de um caráter para a máscara, pois limitar-se a reproduzir apenas as características mais comuns dos anciãos é muito pouco para tornar viva uma máscara.

Desvendar a vida interior da máscara de anciãos de olhos pintados é procurar dentro de si, um cabedal de conhecimentos acumulados, sejam estes frutos da nossa capacidade de pesquisa e observação, das experiências vividas com pessoas idosas ou dos registros subliminares que vem à tona quando atingimos um estado de vulnerabilidade criativa. Como escreve Icle (2006: 56), “o ator não trabalha com o imaginável e, sim, com o inimaginável”, para realizar uma transposição que reflita o universo de uma vida que se deve presumir tenha sido farta e rica de sentimentos, emoções e acontecimentos significativos para além das nossas próprias vivências. Ao atingir este necessário grau de vulnerabilidade, o ator instala um clima que predispõe a imaginação do espectador a mobilizar num fluxo de imagens singulares que tornarão mais concretas e visíveis as intenções mais perspicazes que, muitas vezes, são meramente evocadas pelo corpo/máscara criado pelo ator.

Com as máscaras de anciãos, retomamos exercícios realizados com a máscara neutra (o adeus ao navio, a perda da lavoura), mantendo a mesma estrutura, dinâmica da situação e tempos justos encontrados ao trabalhar a máscara neutra para, a partir das características das máscaras expressivas, tomarmos consciência da força da energia “pura” que constrói a presença da máscara. Nesta experiência se constata que, como aponta Barba, “as técnicas extracotidianas

dilatam, põem-em-visão para o espectador e tornam portanto significativo um aspecto que no agir cotidiano está submerso: ‘fazer ver já é fazer interpretar’”. (BARBA, 1994: 44)

Posteriormente, numa nova leitura do exercício, se pode perceber como este interfere no sentido que se dá à ação, à expressividade de cada máscara (incluindo-se aqui a exploração do jogo com as roupas, com os adereços etc.) e como, muitas vezes, se criam grandes diferenças de significado a partir das diferentes atitudes que sustentam as máscaras. É interessante compreender como a ação se transforma a partir de pequenas diferenças na precisão de cada parada com que se pontua uma determinada atitude, da qualidade de energia e a fluência com que se realizam as ações, mesmo quando se mantém o essencial em termos de ação para que a estrutura da situação permaneça reconhecível para nós (espectadores participantes da aula), que já conhecemos as situações e podemos perceber as mais sutis diferenças nos gestos. É como um eco que nos faz descobrir a profundidade e magnitude de cada intenção e reação vivenciada pela máscara como uma ação única. Também, ao realizar a transposição destas situações, trabalhadas com a máscara neutra, para a máscara expressiva de anciãos, as mesmas adquirem uma dimensão poética com uma intensidade dramática que, normalmente, é muito pouco explorada dentro do universo das máscaras teatrais.

Os exercícios de *espera*, trabalhados com as máscaras larvárias, também são retomados com as máscaras de anciãos de olhos pintados e, ao contrário do que acontece com as máscaras larvárias, que tem uma grande potencial para jogar com facilidade dentro do universo cômico, continuamos aprofundando o jogo de situações extremas para explorar os matizes do dramático e do melodramático até o trágico. Assim, abordamos circunstâncias em que as máscaras aguardam com grande expectativa que se realize um grande desejo pessoal, como: receber uma visita esperada por muitos anos ou deparar-se com um objeto pessoal perdido, cujo valor sentimental é inestimável, como: um velho baú, uma caixa com antigos retratos ou cartas guardadas há muito tempo etc. É evidente que muitos anciãos, mesmo centenários, são capazes de realizar as suas ações de forma ágil e com bastante desenvoltura. Com o trabalho das máscaras de anciãos é importante começar pela dinâmica lenta. Desta forma podemos trabalhar a máxima contenção das energias que geram as suas ações para mergulhar mais fundo no universo de um silêncio¹²⁹, que se torna tão eloquente que o corpo parece dilatar-se

¹²⁹ Veja no capítulo IV, no item 4.2 A construção de uma dramaturgia corporal do silêncio.

ou contrair-se sem limites a cada impulso e contra-impulso. O estudante/ator trabalha a energia no tempo, controlando-a no espaço como se a ação fosse mostrada para o espectador através de uma lupa. A intensa atividade muscular, gerada pela contenção dos impulsos e contra-impulsos das ações físicas que desenham com precisão cada movimento e gesto no espaço, com a dinâmica justa a cada reação, intenção ou ação, provoca a imaginação do espectador e mantém em alerta o seu interesse para além da sua percepção visual e, assim, este parece ser atingindo, também, nos seus sentidos.

O fato de conduzir, com estas máscaras, os estudantes/atores a experimentar situações cujos contextos podem ser levados a extremos muito dramáticos, se deve à necessidade de exploração de um percurso cujo registro possa atingir uma gama de expressividade do corpo, que vai do *estado* neutro à experimentação dos mais complexos estados dramáticos (ver figura 11, a seguir).



FIGURA 11. Máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados, confeccionada em papel colê, por Fernando Linares.

5.11 A máscara como segunda natureza do ator.

Ao encerrar o ciclo das máscaras de base e finalizar o trabalho com as máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados, significa que o estudante/ator já se encontra preparado para vivenciar uma segunda natureza expressiva com organicidade e autonomia para agir em diferentes contextos e situações, no jogo com os seus parceiros de cena e perante o espectador. Assim, gostaria de apontar um último aspecto sobre as possibilidades que esta conquista pode descortinar para o ator.

É fato que importantes diretores de teatro, como Peter Brook, Ariane Mnouchkine e Eugenio Barba, entre outros, têm utilizado a máscara, durante os seus ensaios, como recurso para que os atores se orientem ao construir as suas personagens que, posteriormente, serão representadas nos espetáculos, sem o uso das máscaras. Este recurso tem se mostrado de grande importância para os diretores, pois proporcionam aos atores um caminho seguro para atingir intensos estados de presença cênica e um claro despojamento representativo, pela elevada teatralidade que esta experiência proporciona aos atores. Evidentemente, todos estes diretores e atores se dedicaram, com maior ou menor intensidade, ao estudo e prática das técnicas específicas para dominar o uso da máscara. Por isso, esta prática não se limita a ser uma mera contribuição para os espetáculos, mas se torna uma importante ferramenta artística de trabalho.

O trabalho com a máscara é uma base técnica que contribui para o conhecimento e para o domínio psicofísico que tornam manejáveis os códigos específicos. Estes possibilitam ao ator agir como uma segunda natureza orgânica e autônoma para improvisar e construir situações dramáticas. Esta segunda natureza também pode ser posta ao serviço do ator e do diretor para a criação de um papel (texto dramático), tornando a máscara (segunda natureza) um instrumento pré-expressivo em relação ao papel que o ator irá desempenhar num espetáculo. O ator e o diretor podem aplicar o uso da máscara em proveito do texto para que esta lhe empreste as suas características intrínsecas e coloque as suas ações físicas orgânicas a disposição das ações que criam o *sentido* que o autor deu ao texto. Desta forma, ao chegarmos neste estágio em que a máscara, como diz o professor Felisberto Sabino da Costa, “apresenta-se como instrumento para a compreensão do fenômeno teatral”, e serve à arte do ator numa pluralidade de aplicações, “em conformidade com o percurso, no qual as referências são (re) trabalhadas em cada contexto” e para o qual,

o projeto pedagógico colabora na formação do ator, e permite aguçar a percepção e análise neste fazer: ainda que ele não eleja a máscara como escolha artística, trabalha procedimentos que são essenciais para a compreensão do seu ofício. A dimensão que ela instaura é a própria essência do teatro... (COSTA, 2006: 77)

Portanto, a partir destes princípios conquistados, podemos fazer uso da máscara como uma segunda natureza do ator ao serviço da criação de um papel (texto) e, esta, se torna um recurso que adquire um caráter pré-expressivo/expressivo ao mesmo tempo. Ou seja, se pensarmos na máscara como a primeira segunda natureza orgânica de que o ator e diretor se valem para dar o *sentido* final que expressará o papel (texto), esta cumpre uma função pré-expressiva. Por outro lado, a escolha de uma máscara que possua um caráter que se aproxime à caracterização do papel, desenhado pelo dramaturgo, é de fundamental importância para o sucesso do trabalho. Assim, a máscara deve ser o suficientemente expressiva para estar à altura do papel que irá representar, por isso, neste nível pré-expressivo, a máscara deve ser expressiva para criar as condições de explorar mais a fundo o sentido do seu papel. Em outras palavras, a máscara como uma segunda natureza, que tem uma existência própria e anterior ao papel (o texto), será, como veremos, o “personagem” que serve como motor das ações físicas do papel dentro das “circunstâncias dadas” da peça. A máscara (personagem) irá mergulhar no sentido do texto e incorporar gradativamente os atributos do papel para construir o sentido que o autor lhe deu, tornando a pré-expressividade/expressividade em expressão final.

Franco Ruffini, ao refletir, como ele mesmo diz, “sem preconceito”, sobre o Sistema de Stanislavski, aborda esta questão relativa à proposta da construção da personagem como uma segunda natureza orgânica ao serviço do papel, apresentada pelo mestre Russo, e, coloca a questão da seguinte forma:

a personagem é uma pessoa com uma existência acima e além dos atos que ele executa como parte do papel. Igualmente, ainda, ele se amolda às “circunstâncias dadas” do papel, podendo representar outros papéis. Na história do teatro há numerosos exemplos do mesmo ator-personagem interpretando papéis diferentes, e nossa experiência compartilhada como espectadores confirma que dentro do mesmo papel (escrito) pode haver diferentes personagens. Há milhares de Hamlets, um para cada ator: isto é um lugar-comum e oculta uma profunda verdade. O que é então a personagem em relação ao papel? A personagem não é identificada com o papel, não o implica, não é envolvida por ele. A personagem é somente a “condição de sentido” do papel. Se o ator perde (ou não encontrou) a personagem – essas são reflexões de Stanislavski -, o papel perde o sentido. Se o ator construiu *uma* personagem, o papel adquire *um* sentido; se a personagem construída pelo ator fosse *outra*, o papel teria *outro* sentido, mas ainda assim teria sentido. (RUFFINI, apud BARBA e SAVARESE, 1995: 152)

Assim, Stanislavski, que como vimos no capítulo III¹³⁰, ao falar da personagem utilizando-se da imagem da máscara como um duplo do ator, deixa claro aos seus atores que a construção da vida orgânica da personagem é anterior à vida do papel, pois pode ser criada independentemente do sentido dado ao papel pelo autor do texto. Para Stanislavski, “as ações físicas não servem unicamente para guiar o ator ao verdadeiro sentido no processo de elaboração do seu papel, mas representam, ao mesmo tempo, o meio principal para a expressividade do ator” (TOPORKOV, 1961: 178)*. O objetivo do Sistema de Stanislavski é o trabalho psicofísico do ator, para a construção de uma segunda natureza que age em cena por meio de ações físicas orgânicas com autonomia.

Com a máscara teatral, como sabemos, a conquista da ação física orgânica é condição *sine qua non* para que esta segunda natureza se torne verossímil e seja dona dos seus próprios impulsos, tornando-se, como acredito queria Stanislavski com seus atores, uma personagem complexa e, ao mesmo tempo, aberta para poder representar vários papéis. O modo distanciado de qualquer psicologismo, com que se deixa conduzir uma máscara durante o processo de descoberta do comportamento que caracteriza a sua segunda natureza, colabora para que o ator permaneça sempre disponível para dar um voo mais ousado, ao colocar-se ao serviço das ações físicas para representar o seu papel. O fato de o ator ter trabalhado com as máscaras e a força e eloquência da ação silenciosa contribuem para potencializar a construção do caráter, para encontrar a vida física da personagem em suas mais detalhadas e essenciais ações físicas e, assim, os seus subtextos ou, mais precisamente, as subpartituras estarão feitas mais de urgências, estados e imagens do que de palavras.

O ator utiliza o recurso da máscara para buscar no papel as ações físicas que orientam a personagem e a construção do sentido do texto. O que o ator deve encontrar é o desenho da *persona*, retratado no texto (papel) pelo autor, isto é, a máscara, procura uma outra máscara para assumi-la como a sua derradeira segunda natureza. É, neste sentido que a utilização de uma máscara, ao serviço da criação de um papel, pode representar para o ator a conquista da sua autonomia criativa tornando-se autor da sua personagem e co-autor do seu papel.

¹³⁰ Veja o item 3.1 A importância do trabalho pré-expressivo.

6 CONCLUSÃO

Durante o curso desta dissertação, afirmei, em diversas oportunidades, que a técnica das máscaras de base trabalha no nível pré-expressivo da preparação do ator e que este nível é uma pré-condição necessária ao desenvolvimento da sua expressão para tornar a máscara uma segunda natureza do ator.

Salientei a importância do desenvolvimento da disponibilidade, da generosidade e da inteligência para o jogo cênico e, ainda, o acordar da curiosidade e da imaginação do estudante/ator para que, a partir das suas ações físicas, manifeste os seus “movimentos do espírito”, pois assim poderá criar a sua própria dramaturgia, colocando-se na condição de autor ou, no caso de se utilizar um texto de um autor dramático, de co-autor, mas sempre como um artista criador.

Também, considerei como a experiência com a máscara é significativa para o trabalho de todo ator, pela contribuição que traz à sua qualidade de atuação, mesmo em circunstâncias em que este não faça uso da máscara para representar, num espetáculo, o seu papel (o texto).

Para chegar a tais afirmações, trouxe à cena, na apresentação a proposta de refletir sobre uma experiência pessoal que ultrapassa duas décadas de trabalho com artistas e com pesquisadores da atuação com máscaras teatrais, de prática do ensino para a formação de profissionais do teatro e de direção de espetáculos. Deixo claro que para o ator utilizar uma máscara teatral, a ponto de torná-la uma segunda natureza, é necessário o domínio de uma técnica básica que fortaleça a sua expressividade para criar um corpo-mente artificial, especificamente cênico. Desta forma, esta proposta de trabalho prático não pretende ser um método acabado, mas, antes, a organização de um itinerário que sempre se encontrará em processo de aperfeiçoamento e no qual serão levantados novos desafios para mim, para os estudantes e para os atores.

No capítulo 1, enfatizo a participação no cenário teatral de importantes mestres, como Jacques Copeau, Gordon Craig, Etienne Decroux e Jacques Lecoq, cujas influências e experiências pessoais se entrelaçam em torno da valorização do ator como eixo principal da arte teatral. Se

destaco Copeau, na linha de frente, como um dos responsáveis, dentre estes mestres modernos, é pela sua atitude determinada em renovar o teatro da sua época e o faço intencionalmente, tanto por acreditar nas suas ideias, como pelo fato de ser este artista um dos primeiros a conferir ao resgate da máscara um importante papel para a transformação do ator. A escolha por Etienne Decroux se deve a sua elaboração de uma pedagogia teatral fruto de uma das mais profundas pesquisas dedicadas à prática da arte do ator.

A trajetória de Jacques Lecoq merece, no capítulo, um maior destaque, dada a sua importante contribuição nas pesquisas e no desenvolvimento da utilização das máscaras para a formação do ator como artista criador. Também herdeiro das ideias defendidas por Copeau e Craig, Lecoq desenvolve uma pedagogia da máscara e a deixa como legado, uma vez que podemos afirmar que, no Ocidente, foi ele quem mais se aprofundou nessa área específica. O seu aporte para o desenvolvimento da máscara neutra, para a criação das máscaras larvárias, para as máscaras de caráter e para tantas outras contribuiu para manter viva uma tradição que despertou, e ainda desperta, o interesse de atores e diretores de teatro para além dos estilos e das opções estéticas.

No segundo capítulo, me pareceu importante tratar, de forma sucinta, de algumas questões pertinentes à máscara e não apenas no teatro. Assim, a máscara foi considerada tanto como objeto de representação, como pela sua utilização em cerimônias e cultos ritualísticos, até o seu emprego no teatro Ocidental, dando origem ao surgimento da tragédia e da comédia. Ainda no Ocidente, destaco a importância da *Commedia Dell'arte*, ao inaugurar um novo paradigma que representa um marco na história do teatro pelo surgimento do *ofício* do ator como artesão da cena. Também abordo a importância que a máscara tem na cultura tradicional do Oriente, seja pelas suas técnicas corporais rigorosamente codificadas, seja pela também milenar tradição do mascareiro, que representa uma importante fonte de influência nas práticas e pesquisas de diretores, atores, professores e mascareiros Ocidentais.

Ainda no capítulo 2, trato da natureza específica do trabalho com máscaras, cuja força intrínseca exige do ator um corpo preparado para despender uma grande energia físico-mental. Finalmente, apresento a minha abordagem pessoal em relação ao ambiente de trabalho que envolve certo clima de misticismo e que deve ser mantido a partir do contato inicial com as máscaras. Tal abordagem, inevitavelmente, traz para a discussão uma cadeia de implicações que tornam a máscara, ao ser vestida pelo ator, um dispositivo paradigmático.

Assim se descortina a utilização de uma série de convenções que pertencem à tradição do uso da máscara e que me obrigaram a levantar algumas questões bastante espinhosas que, muitas vezes, atingem os estudantes/atores quando mergulham em estados alterados de consciência semelhantes àqueles utilizados em rituais, nos quais se empregam técnicas específicas de possessão e de êxtase. Estas exigem do condutor do processo de trabalho com máscaras o desempenho de um papel muito delicado e de grande responsabilidade.

No terceiro capítulo faço uma análise que parte dos primeiros apontamentos, feitos no começo do meu trabalho com as máscaras teatrais, e resgato os aspectos mais valiosos do aprendizado com importantes mestres que me orientaram no início de um percurso de mais de duas décadas dedicadas à prática e pesquisa do uso das máscaras. Também enfatizo no capítulo, de forma conceitual, os princípios que utilizo para a realização de um treinamento, que será aprofundado ao longo do aprendizado com cada máscara de base e no qual se desenvolve um nível elevado de energia psicofísica, preparando a pré-expressividade do estudante/ator e que, no meu trabalho, é um pré-requisito para a utilização de uma máscara.

O quarto capítulo é dedicado à máscara neutra, mostrando, porém, que antes de vesti-la, os estudantes desenvolvem, a partir dos jogos de regras e sem as máscaras, as suas habilidades para o jogo cênico silencioso. Pela necessidade de entender a máscara neutra em seus aspectos práticos, são descritos, apenas para exemplificar, alguns exercícios específicos para que se tenha uma ideia mais clara dos objetivos a atingir.

Por ser a primeira máscara com a qual o estudante entra em contato, são abordadas, neste primeiro encontro, as questões relativas ao contato físico e à relação que ele estabelece com este objeto como “mediador” da sua comunicação com o espectador. Neste momento, de uma importância fundamental para o desenvolvimento do trabalho, é salientada a responsabilidade desta máscara como introdutora de um tratamento codificado que, posteriormente, se manterá com todas as máscaras. Esta primeira relação com uma máscara é um momento importante e é nele que nos decidimos a mudar a nós mesmos para entrar numa esfera do trabalho na qual aceitar as suas regras é o contrário de uma atitude de submissão. Portanto, firmam-se, nessa fase, os princípios fundamentais do compromisso ético com o trabalho sobre si mesmo. Trata-se de assumir o comprometimento com um recuo a um ponto zero físico-mental, de partir rumo ao novo e ao desconhecido que se encontra escondido dentro de nós mesmos como um potencial a ser descoberto e, ainda, de enfrentar os riscos dos possíveis erros, sem perder o

ímpeto necessário para edificar um novo corpo. Com esta máscara se desenvolve a escuta de si, na qual se intensifica a relação com os cinco sentidos. Esta relação é necessária para o estudante/ator se colocar ao serviço de um estado físico-mental de calma, para agir no *aqui/agora*, o que exige a manutenção de um absoluto controle de cada ação que se realiza. Guiado por uma atitude neutra, ele deve descobrir as dinâmicas das situações sem nenhum psicologismo e, assim, se busca o ideal: a construção de uma primeira segunda natureza orgânica, que age como se fosse um “personagem neutro”.

O capítulo final é constituído pela abordagem das máscaras larvárias e das máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados. Com estas duas máscaras, entramos progressivamente no terreno da expressividade, no qual são amalgamados os conhecimentos e as práticas realizadas nas etapas anteriores. Esta etapa do trabalho se caracteriza pela conquista dos eixos corporais das máscaras, para os quais a plasticidade do olhar da imaginação e a respiração têm um papel preponderante para a construção de corpos “artificiais” que deem a impressão de organicidade. É assim que o estudante mergulha no terreno da *estética*, de uma teatralidade que se tornará o seu meio de expressão. O desenvolvimento de uma inteligência cênica para *jogar* com todo tipo de situações, a partir do despertar de novas *urgências* e de intensos *estado intuitivos* fazem o estudante pensar com o seu corpo e, ainda, encontrar os gestos essenciais para um tipo de comunicação aberta à participação do espectador, o que, por sinal, caracteriza esta proposta de atuação com máscaras.

As máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados encerram o percurso das máscaras de base. Durante todo o trajeto foi criada uma urdidura de conceitos e de exercícios práticos que devem possibilitar ao estudante/ator, ao vestir esta última máscara, vivenciar estados justos. Nestes, a máscara se conforma como uma segunda natureza, a partir da qual podem ser experimentadas situações que permitam explorar possibilidades dramáticas cuja extensão propicia ao estudante experimentar dinâmicas corporais e são estas que podem conduzir o gesto do melodramático ao trágico. Finalmente, proponho uma das possibilidades de utilização da capacidade de domínio das ações físicas orgânicas, conquistadas com o aprendizado do uso das máscaras, no âmbito da construção da personagem de um texto dramático, no qual o ator não utiliza máscaras. Trata-se do emprego da máscara numa extensão que vai do pré-expressivo ao expressivo tornando-se uma valiosa ferramenta que opera a favor do ator e do seu papel. O itinerário percorrido com as máscaras neutra, larvárias e expressivas de anciãos de olhos pintados, e o treinamento pré-expressivo, se mostra eficaz

num nível operativo no qual a técnica serve ao ofício do ator de forma abrangente e, portanto, está ao serviço da arte teatral, sem riscos de pautar os atores como especialistas de um estilo único de teatro.

Bibliografia

ALBERTI, Carmelo e PIZZZI, Paola. *L'arte mágica di Amleto e Donato Sartori*. Milano: Editore Federico Motta, 2005.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*, São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *O ator e seus duplos; máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: SENAC, 2002.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *La Máscara, del rito al teatro*. Bogotá: Centro de Documentación Teatral – Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda, 1991.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel; tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *La tierra de cenizas y diamantes; mi aprendizaje en Polonia*. Barcelona: Octaedro, 2000.

_____. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Ed. Firpo & Dobal, 1987.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

_____. *Anatomia del Actor, Diccionario de Antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1988.

BARNIS, Roberta. *Commedia dell'arte; uma proposta de tradução*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da universidade de São Paulo, 1998. 349p. (Dissertação, Mestrado em Letras Modernas).

BARRAUT, Jean Louis. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Ed. Peña, Del Giudice, 1953.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor; as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.

_____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946- 1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Fios do tempo, memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BURDEN, Virginia. *O processo da intuição. Uma psicologia da criatividade*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. SP: Ed. Unicamp, 2001.

CHANCEREL, Léon. *El teatro y la juventud*. Buenos Aires: Fabril, 1961.

COPEAU, Jacques. <Hay que rehacerlo todo> *Escritos sobre el teatro*. España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

COSTA, Felisberto Sabino Da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, n.6, 73-78, 2006.

COURTNEY, Richard. *Jogos, Teatro & Pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

DECROUX, Etienne. *Palabras sobre el mimo*. México: El apuntador, 2000.

EINES, Jorge. *Alegato en favor del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

_____. *Hacer actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Madrid: Gedisa, 2005.

ELDREDGE, Sears, A. HUSTON, Holins W. *O treinamento do ator na máscara neutra*. Tradução de Daniela F. Elyseu. 1993.

FÉRAL, Josette. *Encuentro con el teatro del sol y Ariane Mnouchkine: propuestas y trayectoria*. Buenos Aires: edicionesartedelsur, 2010.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GIROUX, Murakami Sakae. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GIROUX, Murakami Sakae. SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GREINER, Christiene. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christiene. AMORIM, Claudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JARA, Jesús. *El Clown; un navegante de las emociones*. Sevilla: Olímpia, 2000. (Temas de Educación Artística, 2).

JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México, D.F: Grupo Editorial Gaceta, S.A, 1990.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos, 2003.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético; una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 1997.

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, maio 1990. 366p. (Tese, Doutorado em Artes Cênicas)

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Sumos Editorial, 1982.

MARGOT, Berthold. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

MARINIS, Marco de. *Comprender el Teatro; lineamientos de una nueva teratología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

_____. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión Sobre Escenología. *Grotowski*. Ciudad Del México: Escatología A.C. 11-12, Octubre/1992. Reedición Octubre/1996.

_____. *¿Teatro del GESTO?* Ciudad Del México: Escatología A.C. 13-14, Abril/Julo 1993.

MEYERHOLD, Vsevolod E. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México: Grupo editorial Gaceta, S.A., 1994.

_____. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

MORENO, Jacob Levy. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo: Ed. Summus Editorial Ltda, 1984.

MUNIZ, Mariana. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. Tese Doutoral. Universidad de Alcalá de Henares. UAH. Espanha. Janeiro 2005.

NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral Editores, 1977.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

_____. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1992.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAVIA, Marguerita. *Máscaras Teatrales. Materiales y técnicas de construcción*. México/USA: Editorial Gaceta, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RANGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. Sao Paulo: Annablume, 2005.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba editorial, s.l.u, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1985.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARTORI, Donato. PIZZI, Paola. *Maschere e Mascherament: i Sartori tra arte e teatro*. Padova: Il poligrafo, 1996.

SERRANO. Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2004.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba editorial, s.l.u, 2003.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.

_____. *Manual do ator*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1989.

STRAUSS, Claude Lévi. *A via das Máscaras*. [s.n.t.d]. Editora Presença, Lisboa, Editorial Presença. 1979

SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro Clássico Japonês*. São Paulo: Editora do Escritor Ltda, 1977.

UBERSFELD Anne, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Bueno Aires: Galerna S.R.L., 2002.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.